

CANTAPHONE

MÉTHODE "A CŒUR JOIE" DE CHANT CHORAL

★

PAR CÉSAR GEOFFRAY

et son équipe d'instructeurs

LES PRESSES D'ILE DE FRANCE

CANTAPHONE ★

Méthode « A Cœur Joie »

Le Cantaphone, méthode des Chorales « A Cœur Joie » illustrée par des disques, a pour seul ambition de faciliter le travail des chorales qui ne peuvent être en contact permanent avec un maître dont l'autorité et la compétence répondent à leur souci de qualité.

Cet ouvrage est le fruit des expériences réalisées par le Maître César Geoffray et son équipe de collaborateurs avec les chorales « A Cœur Joie ». Il sera un guide précieux pour ceux qui, sensibles à la beauté du chant choral, désirent dépasser le balbutiement des premières découvertes et acquérir une véritable culture musicale.

LES PRESSES D'ILE DE FRANCE

CANTAPHONE

☆

CANTAPHONE



MÉTHODE « A CŒUR JOIE »
DE CHANT CHORAL, PAR

CÉSAR GEOFFRAY

ET SON ÉQUIPE
D'INSTRUCTEURS

LES PRESSES D'ILE DE FRANCE

Autour de

CÉSAR GEOFFRAY

Son équipe d'Instructeurs :

Reine BRUPPACHER
Lucien SAUTREUIL
Marie-Eugénie ROSE

CETTE MÉTHODE EST ILLUSTRÉE PAR DISQUES LUMEN N°s 2-60001, 2-60002 et 2-60003 AUXQUELS LE LECTEUR SE REPORTERA POUR CHAQUE EXERCICE

PRÉFACE

La pratique d'un art, quel qu'il soit, procure à l'homme des joies que sa rude tâche quotidienne lui refuse. Pour l'homme de notre « âge de fer », esclave d'une société machiniste dans laquelle il n'est plus qu'un rouage, le fait de se réunir après le travail à d'autres hommes pour déchiffrer un quatuor à cordes, chanter à plusieurs voix ou jouer la comédie, est une détente accomplie si librement qu'il y adhère de tout son être. Ces activités réalisées en pleine conscience libèrent ce qu'il porte de meilleur en lui et, qu'il crée ou interprète, qu'il invente ou reproduise, elles s'inscrivent dans sa vie comme un jeu de grande qualité.

Mais, s'il intervient dans la vie humaine comme un jeu d'ordre supérieur, l'art a une fonction hautement éducative par l'action qu'il exerce sur les sentiments et l'intelligence.

Un des premiers bénéfices de cette action est de développer en nous le sens de la communauté, de nous faire

communier avec d'autres hommes dans un même enthousiasme, dans une même admiration, dans une même extase, dans une même émotion

Par delà les peines et les joies du chevalier de la fable, les mésaventures du jongleur de la farce, au travers des arabesques sonores ou des architectures colorées, c'est encore l'homme que nous retrouvons, l'homme et son pain quotidien, avec lequel nous nous sentons en ardente sympathie, en pleine fraternité.

Par ses « artifices », l'œuvre d'art parvient à nous attendrir, nous rend compatissants aux malheureux, comme elle nous exalte aux prouesses du héros auquel il nous est difficile de ne pas nous identifier.

L'art est aussi un lien entre les hommes. De même qu'ils se retrouvent solidaires devant le danger ou dans l'effort, oubliant aussitôt les conflits qui semblaient les désunir à jamais, les hommes amplifient leur *sens social* lorsqu'ils apportent leur concours à une activité artistique collective.

Le théâtre, la danse, la musique de chambre ou d'orchestre, le chant choral développent à l'extrême le sens social en engageant au maximum la responsabilité de chacun en vue d'une harmonieuse réussite finale. En même temps qu'il oblige à l'union attentive, ce travail d'art en commun force à l'humilité par l'oubli de soi-même et l'amour du prochain.

L'art est *éducateur* parce qu'il hausse le ton de nos soliloques, nous obligeant à faire le point sur les graves problèmes posés depuis l'aurore du monde, nous conviant à plus de discrétion dans nos jugements hâtifs et absolus.

L'émotion qui nous étreint à la vue d'un cloître roman, à l'audition de l'*O, vos omnes* de Victoria, d'un choral varié de J.-S. Bach, nous invite à nous juger sans partialité, à nous incorporer sans bruit à la grande famille humaine, à prendre une place modeste dans la chaîne sans fin des générations. Notre cœur se dilate alors, et dans ces instants admirables nous percevons mieux notre mission d'hommes et nous nous promettons de vivre avec plus de douceur, de complaisance et de compréhension.

Harmonieuse devient la vie de l'homme qui fréquente l'œuvre d'art. Le travail sortant de ses mains ou de sa pensée sera plus achevé. Un souci de perfection, un besoin de progrès et d'équilibre sont nés et vont grandissant depuis qu'il hante les concerts et les musées. Il aime à s'entourer d'objets parfaits. Dorénavant, dans l'horizon de son habitat, dans son décor familier, son vêtement et sa parure, il saura discerner les outrances, les disproportions, les disharmonies. Il a découvert en même temps l'accord de la beauté à la simplicité. Il regarde avec étonnement les objets inutiles achetés au prix de lourds sacrifices qu'une industrie mercenaire lui a imposés.

Donc, l'art *libère* : il sème rêve et lumière sur le

champ terne de « l'homme des villes », lui redonne confiance et espoir, le console et l'apaise.

Et par le fait qu'il a grandi notre sens social, qu'il a élargi notre sympathie pour la communauté, l'art nous fait aimer l'universel, puisqu'il nous oblige à rechercher la beauté pour elle-même, sans autre souci qu'un besoin de communion, d'intégration à des principes d'ordre moral.

Songeant à cette mission civilisatrice de l'art populaire, nous ne pouvons être que désolés des résultats obtenus dans notre pays.

Le système d'éducation des dernières décades a trop souvent tendu à l'acquisition de succès facilement exploitables, en réponse aux mots d'ordre du machinisme, aux exigences de l'industrie. L'enseignement n'a apporté à l'homme que des connaissances d'ordre pratique et a abandonné ces formes de la vraie culture : la musique, la danse, le dessin, qui donnent à la vie son style. Expurgé de ces éléments vivants, l'enseignement a façonné des esprits étroits, terre à terre, sans horizon.

Or, les maîtres et philosophes des grandes civilisations passées nous donnent un avertissement salutaire.

Platon n'hésite pas à faire remonter l'avilissement des Athéniens à l'époque où ils ont abandonné les anciennes lois musicales.

Confucius, le Socrate de la Chine, pense que la

musique doit être considérée comme un des premiers éléments de l'éducation, et que sa perte ou sa corruption est la plus sûre marque de la décadence des empires : « Veut-on savoir si un royaume est bien gouverné, si les mœurs des habitants sont bonnes ou mauvaises? Qu'on examine la musique qui y a cours. »

Notre vision de la France n'est pas complètement pessimiste. Il y a des lueurs d'espoir.

Depuis quelques années, des musiciens de valeur ont abandonné la perspective tentante de l'art pour salons d'initiés. Ils écrivent et s'emploient à faire aimer de la belle musique populaire.

De leur côté, les jeunes montrent un goût des œuvres sûres.

La tâche est grande et vaut des vies d'hommes consacrés. C'est pour aider ceux qui s'y sentent appelés que nous entreprenons cet ouvrage.



AVANT-PROPOS

Le Cantaphone est une méthode que peuvent employer utilement ceux qui veulent faire du chant choral, qu'ils soient chanteurs ou maîtres de chœur.

Il s'adresse à vous tous qui êtes d'un groupe, désireux de vous exprimer par le moyen de beaux chants collectifs. Que vous soyez militaires, élèves d'une classe, membres d'un groupe de loisirs dans une usine, d'un mouvement de jeunesse ou d'une communauté occasionnelle de vacances, vous progresserez à coup sûr en suivant pas à pas cette méthode, parce que vos efforts s'étayeront d'une véritable Technique musicale.

Mais avant de regarder vers votre avenir, il nous faut remercier tous ceux qui ont participé sans le savoir à l'élaboration de notre méthode. Notre reconnaissance va :

A Maurice CHEVAIS, Inspecteur de l'Enseignement musical à la Ville de Paris, pour ses travaux.

A Maurice MARTENOT, éminent pédagogue et inven-

teur des ondes qui portent son nom, pour tout ce qu'il nous a appris par ses conversations alors que nous cherchions ensemble des voies nouvelles d'enseignement.

Au Docteur Louis WICART pour son excellent livre « Le Chanteur », qui mit en lumière les principes de l'émission physiologique.

A Marcel JOUSSE pour ses découvertes sur l'anthropologie du geste et de la parole.

A William LEMIT qui s'est attaché aux problèmes du chant commun, alors que nous approfondissions ceux du chant choral.



QUELQUES PRINCIPES GÉNÉRAUX
nous ont guidés dans la conception de cette Méthode.

I. — Nous n'envisageons pas seulement la pratique du chant choral sous ses différentes formes par un groupe déterminé, mais la *formation musicale* complète d'un individu, centrée sur le chant choral.

II. — Nous ne nous adressons pas seulement aux meneurs de chant, aux chefs de chorale et à tous ceux qui dans un cadre ou dans un autre ont à faire chanter ou à entreprendre cette éducation musicale, mais aux choristes et à tous ceux qui désirent chanter et se cultiver par ce moyen.

C'est en vue de ceux qui sont obligés de travailler seuls, que nous concevrons chacun des disques accompagnant la méthode.

III. — Pour nous, cette éducation musicale part de ceux qui ne *savent* ni *aiment* chanter; elle aboutit à travers la chanson populaire harmonisée et la Polyphonie classique (Renaissance) à la connaissance de la *notation,* la pratique du *déchiffrage,* de la *dictée* et de l'*analyse musicales,* qui permettent la fréquentation des maîtres de la Polyphonie Moderne (Debussy, Ravel, etc...).

IV. — Le caractère essentiel de cette méthode sera d'être *concrète, sensorielle,* de partir de la réalisation sonore du chant, pour aboutir à la définition, au solfège, contrairement à la méthode encore employée par tant de professeurs.

V. — Enfin, les problèmes ne seront pas traités en bloc, mais progressivement, comme dans un cours par correspondance, pour suivre la formation, à la fois des choristes et du meneur de chant.

P L A N

Nous considérerons dans l'éducation musicale par le chant collectif quatre étapes principales :

Première étape. (préliminaire) pendant laquelle on donne à chaque individu le *goût* de chanter.

La seule forme de chant collectif pouvant convenir à cette période est le *chant à l'unisson.*

Deuxième étape pendant laquelle on développe les *qualités sensorielles : mémoire,* sens du *rythme,* de la *justesse,* de l'*émission* et de l'*articulation* correctes, de la *fusion* des voix. Sans abandonner le chant à l'unisson, le maître de chœur peut dès ce moment y ajouter un *contrechant,* utiliser les *jeux sensoriels,* le *canon,* l'harmonisation simple à *voix égales.* Tout ce travail se fait uniquement par *audition,* sans donner aux choristes aucune partition.

Troisième étape où l'on passe du domaine sensoriel (imitation pure) à celui de la *notation :* cela permet le *déchiffrage* d'une mélodie, l'opération inverse, appelée *dictée,* qui consiste à écrire ce qu'on entend.

A ce moment nous pratiquons le chant choral à trois voix

égales et à quatre voix mixtes, en choisissant les chœurs à *écriture verticale* ou *harmonique.*

Tout en travaillant encore par audition, il est conseillé de confier aux choristes la partition *complète* de ce qu'ils chantent.

Quatrième étape où commence la vraie culture musicale; le choriste doit alors s'initier à l'*analyse* musicale, à l'histoire de la musique, etc...

Nous travaillons alors par *lecture* et pouvons aborder les chœurs d'écriture contrapunctique et toute la littérature moderne.

Nous poursuivrons donc dans chacun des fascicules la formation musicale du chanteur par les *jeux musicaux* qui sont l'étude analytique et synthétique de l'*intonation,* du *rythme,* des *nuances,* de l'*articulation,* qui vous conduiront insensiblement à l'exposé et à l'étude de la *notation,* au *déchiffrage* d'une mélodie, à la *dictée,* puis à la définition d'un *accord,* à la connaissance des différentes familles et espèces d'accords, à leur reconnaissance sur une partition ou à l'audition.

De même, dans l'*ordre vocal* nous vous aiderons à prendre conscience progressivement de votre *appareil vocal,* de sa conformation, de son fonctionnement, de la formation des voyelles et des consonnes. Nous tâcherons de vous amener à chanter *mieux* avec *moins de fatigue,* par des exercices appropriés. Nous aborderons le problème des *voix difficiles* (ceux qui chantent faux ou qui ne peuvent pas chanter).

Nous traiterons également pour chacune de ces étapes tous les problèmes du métier de maître de chœur : le *recrutement* des choristes, les différentes *méthodes d'enseignement,* la *direction,* l'*expression* et le *répertoire.*

Pourquoi d'abord le chant à l'unisson?

C'est en fervents partisans et pionniers du chant choral que nous nous permettons de vous aiguiller d'abord sur un *travail sérieux* à l'*unisson.*

Vous allez nous dire que vous pratiquez depuis toujours le chant à l'unisson et que vous n'avez plus rien à apprendre dans ce domaine,

— que l'unisson n'est pas intéressant, qu'il n'est pas musical,

— que le chant choral est passionnant,

— que c'est déchoir que de chanter à une seule voix quand on a pratiqué la polyphonie à quatre, six ou huit voix,

— que le chant choral est plus éducatif parce qu'il exige plus de précision dans le rythme, l'intonation, la couleur des voyelles, la nuance, plus de mémoire, plus de discipline,

— que c'est du chant choral que vos amis attendent de vous à votre prochaine séance,

— que vous n'avez pas de temps à perdre à cette inutilité, et un certain nombre d'arguments de ce genre,

auxquels nous répondrons

— que nous avons rarement entendu un bel unisson (pour savoir ce que c'est, écouter un disque de Solesmes),

— que la valeur esthétique d'une exécution n'est pas proportionnelle au nombre de voix, non plus que la valeur éducative du chant,

— que ce qui est passionnant, c'est de poursuivre la *qualité technique* (dans le fondu des voix, l'articulation, la justesse, etc.) et la *vérité expressive,*

— qu'il est difficile de faire du chant choral de qualité tant que l'on n'est pas capable de réaliser un bel unisson,

— que les qualités vocales et rythmiques ne peuvent être développées que dans l'unisson (ce n'est pas vrai de la justesse, plus facilement contrôlée par le voisinage des autres parties),

— que nous voulons être des éducateurs et non des organisateurs de concerts et qu'il nous faut concevoir nos heures de travail en fonction de cela,

— que la pratique du chant à l'unisson, même par des chorales arrivées à une certaine qualité, sera un bon moyen d'assurer leur rayonnement, car il arrive souvent que nos choristes aient à faire chanter autour d'eux.

Avant de passer au côté musical et technique du chant à l'unisson, nous insistons sur l'aspect éducatif et communautaire que W. Lemit a si bien mis en valeur dans son « Fais-nous chanter » (Rouart et Lerolle, éditeurs). Se reporter à ce petit livre indispensable pour tout ce qui concerne le métier de meneur de chant et la pratique du chant commun dans un groupe, quelle que soit sa nature.

Nous n'envisagerons ici le chant à l'unisson que comme un premier échelon de la formation musicale d'un groupe de jeunes soucieux de faire plus tard du chant choral et de s'y préparer logiquement, progressivement.

Recrutement des chanteurs

Puisqu'il s'agit de leur faire acquérir les qualités élémentaires, il ne peut être question de limiter le recrutement pour des raisons musicales. Ce sont ceux qui ne savent pas chanter, ceux qui chantent faux qui ont le plus besoin de travailler avec nous. Il ne faut pas croire qu'ils sont moins doués ou pas doués: ils n'ont peut-être pas encore eu la possibilité de développer

leurs dons; chanter correspond à un certain nombre de réflexes, d'habitudes qu'il faut exercer.

A ce stade il ne leur sera demandé que d'*aimer chanter* et de *s'engager* à un *travail régulier*.

Le meneur de chant

Il existe déjà en titre ou en fonction dans tous les groupes désirant chanter ou faire le travail dont nous parlons.

Malheureusement, il n'a pas toujours les qualités nécessaires pour mener une action efficace.

Il faut avant tout que ce soit un *chanteur* (qui *aime* et *sait* chanter). Il n'est pas indispensable qu'il ait une jolie voix, pas nécessaire (ni peut-être souhaitable) qu'il ait travaillé le chant en soliste; par contre, il lui faut une voix assez *solide* pour résister à la fatigue des séances d'apprentissage, le sens de la *justesse* et de la *précision rythmique,* car c'est de la qualité de son exemple que dépend celle de son enseignement.

Il faut ensuite qu'il soit *doué* naturellement pour la *musique,* qu'il ait le *sens* et le *goût* de ce qui est musicalement beau. Cela lui servira autant pour choisir son répertoire que pour animer comme il convient une chanson; qu'il ait beaucoup d'*oreille :* de l'oreille pour vérifier la *justesse* d'un intervalle ou d'un accord, pour apprécier l'exactitude d'une forme *rythmique,* la qualité d'un son émis, la couleur d'une voyelle, la diversité des plans expressifs (de la nuance « très doux » à la nuance « très fort »).

Il lui faut aussi certaines *connaissances musicales :* être capable d'apprendre une chanson en se servant d'un piano, d'un pipeau ou d'un harmonica chromatique est un très strict minimum; qu'il ait l'ambition de déchiffrer très prochainement sans aucun instrument, en clé de sol et en clé de fa.

Pour cela, il faut connaître la signification de tous ces signes qui servent à écrire la musique : c'est très facile, bien que cela s'appelle l'étude du solfège. Il ne suffit pas de connaître intellectuellement ces signes, il faut encore acquérir la connaissance réflexe des différents intervalles, des différentes figures rythmiques, de même qu'on acquiert la connaissance réflexe des différentes voyelles et consonnes : c'est en déchiffrant des textes simples qu'on apprend à déchiffrer.

Le plus important est que notre meneur de chant soit un *éducateur*. Cela veut dire que non seulement il aura le souci de faire chanter juste, dans un rythme impeccable, de beaux sons bien émis, mais que plus encore il cherchera à faire s'*exprimer* ses chanteurs, à atteindre ce qu'il y a en eux de profondément humain et spirituel.

Cela veut dire qu'il aura le sens d'un *travail vivant* et *agréable,* qu'il sera *jeune* (au moins de caractère) et *compréhensif,* sans être dénué pour cela d'une *autorité* solide appuyée autant sur ses qualités humaines que techniques.

Le métier de meneur de chant s'acquiert d'abord en faisant des expériences personnelles, en recherchant la cause de ses échecs, mais aussi en regardant des maîtres dans cet art et en recherchant les causes de leurs succès.

Le meneur de chant étudiera successivement la technique de l'enseignement, de la direction et de l'animation d'une chanson dans les différentes préfaces de la plupart des chansonniers, dans le « Fais-nous chanter » de Lemit, dans cette méthode.

Le meneur de chant aura toujours avantage à développer ses *connaissances musicales* et surtout son *goût* en écoutant de belles œuvres jouées par de grands artistes.

CONSEILS PRATIQUES

AVANT de réunir votre groupe pour la première fois, plusieurs questions se posent encore. La plus importante est celle du *local*.

Si vous êtes un groupe peu nombreux, il sera sympathique de vous réunir chez l'un d'entre vous : attention alors aux voisins, à la concierge, aux heures de répétition tardives (après 10 heures du soir).

Si vous êtes plus nombreux, il faut trouver une grande pièce non meublée dont l'acoustique soit suffisante. Pour trouver cela, vous aurez souvent intérêt à vous faire patronner par un mouvement, une société, une collectivité quelconque : écoles, centres d'apprentissage, patronage, municipalités.

A Paris et dans quelques grandes villes on peut louer une salle de répétition ou un studio dans les écoles de musique et les dépendances des grandes salles de concert. Mais ce système est assez onéreux et ne peut être envisagé que pour une grande chorale.

Matériel : il est souhaitable de disposer d'un certain matériel minimum : des *sièges* pour les choristes, car il est pénible de faire debout une longue répétition; le plus pratique est d'avoir des bancs. Si vous êtes très nombreux, le rêve est que

ces bancs soient disposés en gradins, comme c'est le cas pour la salle de répétition de la chorale de Lyon.

Par contre, il faut vous méfier des sièges trop confortables : fauteuils, canapés, divans. Il sera bon également de prévoir une *petite estrade* et un *pupitre* pour le chef. La présence d'un *piano* n'est pas indispensable, puisque nous travaillerons par *imitation* et que l'exemple sera donné vocalement par le *maître de chœur lui-même*. Le piano peut lui servir pour apprendre auparavant les différentes voix de la chanson.

Les *partitions* sont inutiles et nuisibles (au moins pour le moment). Il s'agit actuellement d'éveiller *sensoriellement* la mémoire et la phonation. La lecture d'une partition suppose une opération intellectuelle qui ne doit pas intervenir à ce stade.

Les *carnets de chants* sont également inutiles pendant l'apprentissage. C'est la mémoire (qu'il s'agit de développer au maximum) qui doit enregistrer les paroles. Le stylo et le carnet ne pourront intervenir qu'*après,* quand votre groupe sera capable de chanter par cœur tous les couplets appris. Soyez exigeants sur ce point. Cela vous rendra de grands services dans la pratique du chant choral. Il faut prévoir également un *cahier* où vous noterez les *adresses* de vos choristes et tiendrez le compte des *présences*. Ce contrôle peut se faire en chorale si vous êtes peu nombreux, en parties ou par équipes dans le cas des très grandes chorales.

Prise de contact

Avant de commencer à travailler, il sera bon, le jour de votre première réunion, de préciser un certain nombre de points concernant à la fois vos intentions et la méthode.

Même si vous avez l'intention de les « produire » au cours

d'un arbre de Noël ou de la veillée de la Saint-Jean, dites bien à vos choristes que vous ne travaillez pas encore pour le public; ceci d'abord parce qu'il faudrait avoir le courage, l'ambition et la pudeur de ne présenter au public que des chœurs de *réelle qualité,* et aussi parce que travailler pour le public ne peut être qu'une préoccupation de professionnels et non pas d'amateurs soucieux de se cultiver et de se distraire. Vous travaillez donc pour vous-même, parce que vous sentez que le chant est un excellent moyen de vous perfectionner moralement, de vous élever vers les valeurs esthétiques et spirituelles. Convenez tous ensemble que pour réussir ce jeu d'auto-éducation, vous emploierez une *méthode très progressive* et que vous aurez le courage de chanter à l'unisson tant que vos mémoires seront trop rétives, ou que la qualité vocale restera insuffisante. Décidez également de consacrer un quart d'heure par répétition aux jeux musicaux, qui vous permettront d'acquérir les qualités de rythme, justesse, émission et articulation.

N'attendez pas d'avoir perdu une année pour constater que sans une certaine discipline collective et consentie, aucun résultat n'est possible.

Les trois points essentiels de cette discipline sont la *régularité* (présence à toutes les répétitions et exécutions); l'*exactitude :* tous (choristes et maître de chœur) doivent être sur les lieux quelques minutes avant l'"heure fixée pour la répétition; et le *silence,* qui ne dépend que de la discipline personnelle. Très difficile à obtenir en France, il n'est même pas besoin de le demander en Suisse, pays de gens bien élevés.

Pour faciliter votre travail et éviter les pertes de temps et la fatigue, convenez également d'un signe invitant les choristes à écouter, puis à répéter l'exemple donné par le maître de chœur.

Il faut établir aussi à tout prix que la voix est un instrument qui, plus que tout autre, doit être respecté. Pour cela, convenir de ne jamais appuyer les notes graves, de ne jamais forcer les notes aiguës, de ne jamais répéter dans la vraie nuance, mais une nuance en dessous : le fort doit être travaillé moitié fort, le m (oitié) f (ort) en p (doux), et le p (doux) en pp (très doux). C'est seulement à la fin de la répétition que vous chanterez avec l'expression voulue et les nuances désirées.

Il serait bon d'avoir dans une salle de répétitions un certain nombre de panneaux appropriés : « Ménagez vos voix », « Chantez doucement », « Ne forcez pas », etc...

D'autres questions sont encore à résoudre : il faut décider de la nécessité ou de la non-nécessité d'établir une *cotisation* (selon que vous avez ou n'avez pas de frais : n'en créez pas par esprit d'administration). Si vous admettez cette nécessité, il faut choisir un *trésorier* (différent du maître de chœur) qui tiendra une vraie *comptabilité* et ne se contentera pas de noter les rentrées et les dépenses sur différents morceaux de papier de formats divers.

Le contrôle des présences sera assuré par un *secrétaire* ou (quand vous ferez du chant à plusieurs voix) par les chefs de partie.

Tout ceci n'est pas de l'administration, du fonctionnarisme, mais un embryon d'organisation qui facilitera le travail du meneur de chant et évitera à tout le groupe une grosse perte de temps.

Et maintenant, au travail...

RYTHME ET INTONATION

NOUS sommes donc d'accord sur le travail musical dans lequel vous vous engagez : mener les gens qui se sont confiés à vous, sans connaissances préalables de musique, à leur faire aimer la musique, *toute* la musique, par le moyen *actif* du chant choral.

Disons de suite *que tout le monde* (à quelques rares exceptions) peut chanter. Pour certains qui vivent dans un milieu heureux, cultivant la musique (on joue du piano, on chante), la pratique du chant choral sera assez facile. Ils sont imbibés de musique assez pour qu'ils découvrent à votre contact ce qui reposait dans leur subconscient.

Pour les autres, il faudra faire naître ce besoin et, de plus, vous devrez avant tout les initier au mécanisme de la phonation, leur faire sentir les trois dimensions de la musique, pour qu'ils chantent *bien,* pour qu'ils *émettent agréablement* le son voulu par le musicien, à la *hauteur* exacte, de *durée* précise, dans une *nuance* douce ou forte.

Vous aurez probablement entendu souvent des chorales d'amateurs (voire de professionnels) et vous aurez trop souvent souffert du manque de *rythme* (trahison des *valeurs de notes,*

indifférence du mouvement général ou particulier en liaison avec le *texte,* accents mal placés), de la *justesse* approximative (on ne chante pas absolument faux, mais pas *vraiment* juste), du manque de *nuances* (élans, fins de phrases, etc...), des voix qui poussent les sons ou qui sortent du chœur (mauvaise émission) ?

C'est tout cela que vous allez apprendre à éviter, dès le début de vos travaux.

Chacune de vos séances de travail sera divisée en travail *technique* (rythme, intonation, intensité) et apprentissage d'un chant.

Nous vous conseillons de venir aux répétitions avec un *métronome.* Ce petit instrument, très précieux pour l'acquisition du *sens métrique* et *rythmique,* devrait faire partie du matériel de tous les groupements s'occupant de pédagogie. Inventé au début du XIX[e] siècle par MAELZEL, il sert à indiquer et à contrôler les différents degrés de vitesse du *mouvement.* Il consiste en un mouvement d'horlogerie muni d'un balancier. Ce balancier, dont le mouvement dépend d'un contrepoids mobile, oscille à des vitesses différentes, selon la place assignée au contrepoids sur la tige graduée du balancier : sur cette tige une série de numéros allant de 40 à 208. Le n° 60 correspond à la *seconde,* c'est-à-dire qu'une seconde sépare chaque oscillation. Vous trouverez fréquemment au début d'une œuvre chorale une indication métronomique (♩ = 84; ♩ = 120, etc...) qui précisera le mouvement désiré par le musicien.

De plus, le métronome obligera vos chanteurs à suivre la *régularité* du temps, les habituera au retour *régulier* de la pulsation rythmique. Il ne s'agit pas de croire que le rythme s'accommode toujours de la régularité! Bien sûr que non! mais il est indispensable qu'un chanteur aussi bien qu'un instrumen-

tiste sache tenir un mouvement initial sans *presser,* ni *ralentir* hors de la nécessité. Et le métronome, par sa régularité mécanique, permet l'acquisition de cet aspect *élémentaire* du rythme.

Les incises

Toute ligne mélodique a pour support un certain nombre de *dessins* rythmiques, courts, facilement discernables, dont la synthèse fait le *rythme* et donne *vie* à la ligne mélodique qu'on appelle *incises.*

Ces figures très diverses et variées, apparaissant parfois dans la musique instrumentale sous des formes assez compliquées, se ramènent dans la chanson monodique (à une voix), la chanson harmonisée et le chœur classique à un petit nombre de dessins qui suffisent pour assurer la vie rythmique.

On comprend qu'une chanson qui s'adresse généralement au peuple, aux connaissances musicales réduites, doit être facile dans sa mélodie (très peu *modulante*), dans son rythme, afin de s'inscrire plus aisément dans les mémoires non développées par une culture musicale préalable. Ce qui ne veut pas dire que le folklore (art populaire) ne nous livre pas parfois de magnifiques lignes musicales, riches et variées dans leurs développement mélodique et rythmique.

Prenons des exemples :

Premier exemple :

« La fleur au chapeau » (W. Lemit). Son rythme a pour élément principal, pour *cellule* initiale la figure qui accompa-

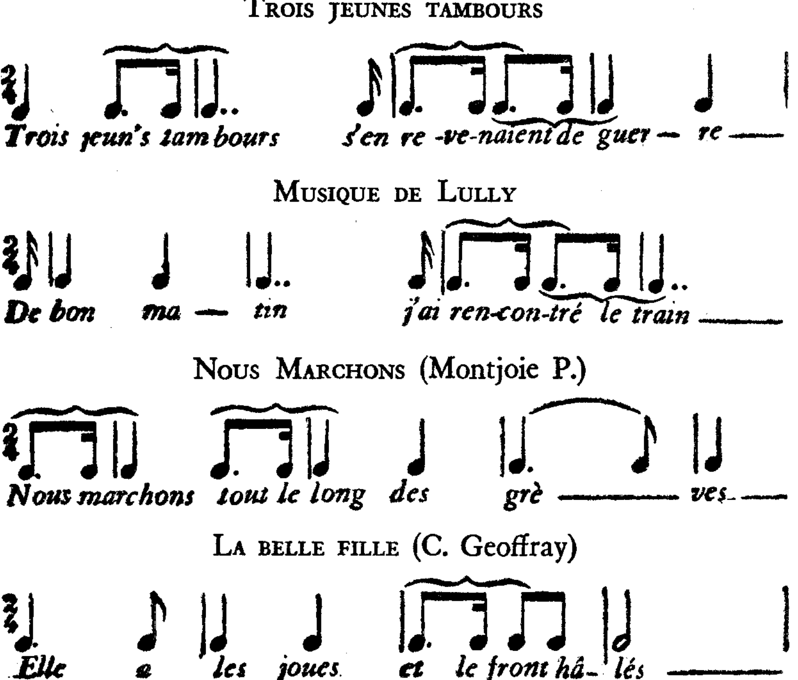
gne les premières paroles : « u-ne fleur ». Elle se compose d'une croche pointée, d'une double croche et d'une noire.

La voici :



Ce dessin qui revient une quinzaine de fois au cours du refrain et du couplet donne aussitôt à l'ensemble un aspect *vivant, joyeux.* Incise que nous retrouvons dans un certain nombre de chants de marche :



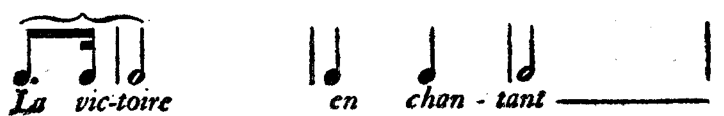


C'est par cette incise que débute la

MARSEILLAISE (Rouget de Lisle)

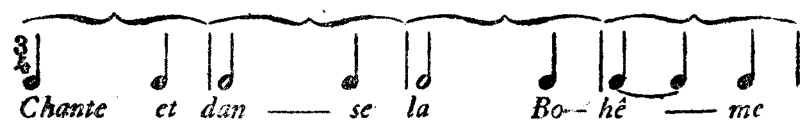


LE CHANT DU DÉPART (Méhul)



Deuxième exemple :

La physionomie évocatrice d'Europe Centrale de la charmante « Bohême » (Chante et danse, la Bohême..., paroles de P. DONCŒUR) provient surtout du rythme « tournant » accompagnant la mélodie de bout en bout.



Rythme que nous retrouvons tout au long de « Lous Esclopts » (Les Sabots), chanson populaire du Limousin :



Incise traductrice de *légèreté,* de *vivacité,* de *souple ardeur,* elle apparaît souvent sous la forme composée de la mesure à

6 (réunion de deux mesures *simples* à trois temps).
8



Continuons :

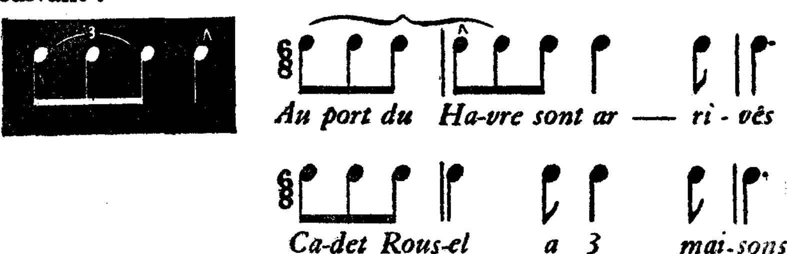
Quelle *légèreté* nous sentons au travers de cette incise très élémentaire, très répandue que nous retrouvons au début de :

Sur le pont d'Avignon



qui apparaît aussi bien sous cette forme :

Au début d'une *période* (membre de phrase) ou d'une *phrase* musicale, nous trouvons souvent le sautillant dessin suivant :



Un autre dessin léger et bondissant apparaît sous cette forme, proche de la précédente :

MA FILLE PRESSÉE DE SE MARIER — *Ma bonne mèr' donnez-moi Pier-rot*

(Ravize-Barré, Florilège de chants populaires) — *A mi-nuit fut fait un ré — veil ——*

(Montjoie P.) — *L'eau de la source te fera gail-lard ——*

(Canada) — *A St-Ma-lo beau port de mer ——*

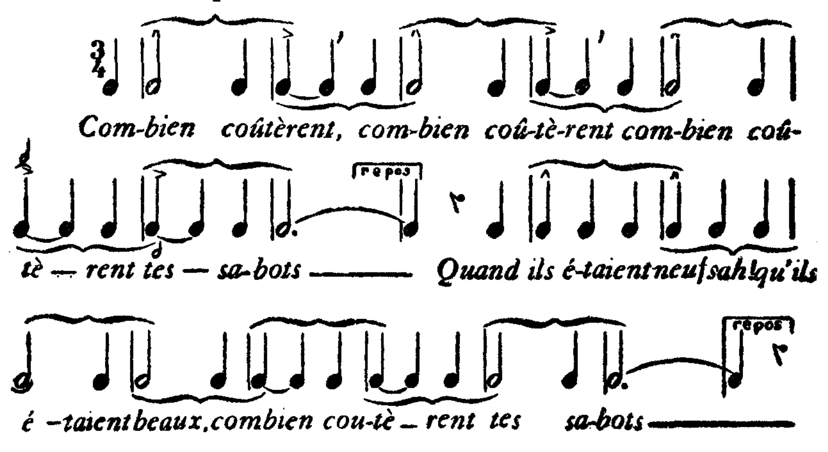
recueilli
par M. Canteloube.



Nous pourrions multiplier les exemples empruntés à la seule chanson populaire.

Une suite d'incises ne saurait suffire à assurer le rythme du dessin mélodique sans engendrer une accablante monotonie. Pourtant dans la musique primitive — presque uniquement rythmique — la répétition d'une même formule rythmique, qui dure parfois des heures à en croire des témoins, parvient à créer un climat musico-religieux qui mène les auditeurs jusqu'à l'extase mystique.

La chanson « Les sabots » que nous avons citée tout de suite n'est faite, quant au rythme, que d'une *même* incise — sous deux aspects — reproduite 14 fois pour chaque couplet avec une cadence (chute, repos) soulignée par un allongement d'une mesure, après la 8ᵉ et la 16ᵉ mesures :



Mais c'est grâce au mélange intelligent de plusieurs incises — dont *une* bien caractéristique et qui s'impose — que le rythme donne vie à une ligne mélodique et en fait un tout attrayant et distingué, monotone ou vulgaire.

Il faut donc *isoler* quelques-unes de ces incises, les plus répandues, les plus caractéristiques de telle sorte que chacun s'efforce d'avoir une idée *précise, nette* du rythme de chacune d'elles.

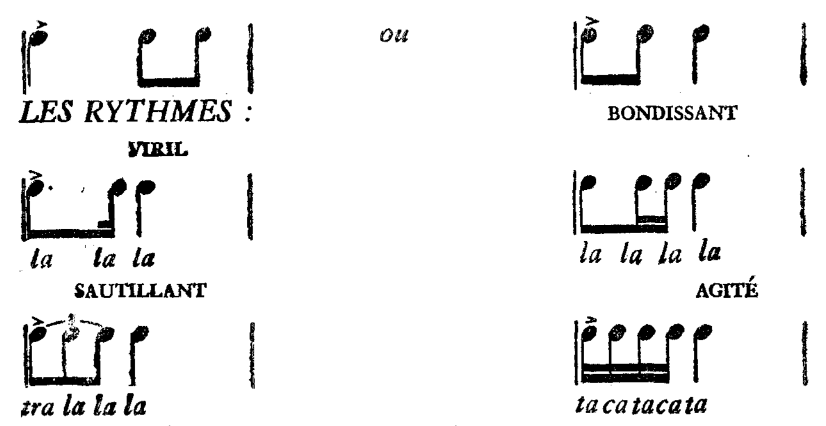
Avant tout, les présenter telles qu'elles, toutes nues, hors de tout son. Nous allons voir qu'elles nous serviront aussi bien pour nos exercices d'intonation.

Nous avons donné à chacune d'elles un nom, arbitraire, car selon le mouvement et la nuance, ce qui est *léger* peut devenir *lourd,* ce qui *sautille* et *bondit* peut se *traîner.* Mais nous leur avons donné le nom qui nous semblait convenir à leur comportement naturel dans un rythme vivant.

Leur donner un nom évite, au début de nos travaux, avec des gens qui ne connaissent pas la musique, l'emploi de termes de *solfège* qu'on ne comprendrait pas. Le temps viendra — vite — où nous apprendrons la notation à nos chanteurs après qu'ils auront été préparés par quelques mois de *jeux musicaux* et de chants *à l'unisson.* Ils chanteront *juste* alors, s'habituant au respect du *rythme* avec des voix *acceptables.* Tout naturellement ils devront avoir une partition en mains lorsqu'ils chanteront à plusieurs voix.

Voici donc nos 5 incises. Elles vont nous servir, pendant les premiers mois, pour tous nos exercices *d'intonation :*

le rythme LEGER (le *dactyle* ou *l'anapeste* selon que la longue précède ou suit les deux brèves) :



Nous dessinons une noire à la fin de chaque incise, cela pour mieux achever — visuellement — le dessin métrique. En réalité, sauf pour le rythme léger commençant par une noire (dactyle ♩ ♫) toutes les incises *terminent par une double-croche,* suivie d'un quart et d'un demi soupir, ainsi :

Ces finales très sèches donnent aux incises une allure vivante, qu'alourdirait inévitablement la noire. *Veiller beaucoup* à ceci car c'est une des erreurs dans lesquelles on retombe le plus communément. Il faut le *répéter constamment,* le redire, le faire observer et *le démontrer de sa propre voix.*

Nous pensons bien que le « maître de chœur » *connaît* la musique. Car si lui-même n'avait pas une parfaite connaissance de ce qu'il doit enseigner et qu'il transmette à ses ouailles des exercices qu'il ne présenterait pas *impeccablement,* il ferait du travail à rebours, déformant pour toujours les gens qu'il a pour mission de former

Aussi les disques qui accompagnent notre cours permettront à ces responsables qui n'ont pas de connaissances suffisantes, ou qui manquent de pratique, d'entendre par l'exemple ce que la simple lecture ne pourrait leur apporter.

Ces incises vont s'inscrire dans une suite de *temps* qui reviennent régulièrement, de *pulsations métriques* d'égale durée. Il faut donc d'abord développer ce sens de la *régularité*. Il faut que la communauté sache garder 20 secondes environ dans un bel unisson rythmique un même mouvement sans qu'on presse ni ralentisse.

Prenons notre métronome et plaçons le contre-poids sur 120 — deux battements par seconde (60) —. Que tous frappent dans les mains en même temps que lui. Certains hésitent, tapent dans les intervalles. Les prendre à part, ralentir ou presser le métronome selon qu'eux-mêmes ralentissent ou pressent. De la sorte on arrivera à s'identifier à leur propre « temps vital » et de là on les ramènera au rythme de 120*. (Exercice n° 1.)

Lorsque vous aurez obtenu cet unisson, vous varierez les mouvements. De 120 vous abaisserez progressivement le mouvement à 112, puis à 100, à 92, jusqu'à 60. Vous le presserez au contraire en passant par 132 jusqu'à 144.

Après cette prise de contact avec la *régularité* (si difficile à acquérir) nous allons passer de suite à la *division* et à la *multiplication* du « temps premier » (la pulsation métronomique).

Le métronome va nous être précieux.

Au lieu de battre *chaque* pulsation en même temps que le métronome (ou que le maître de chœur), on frappera dans les mains :

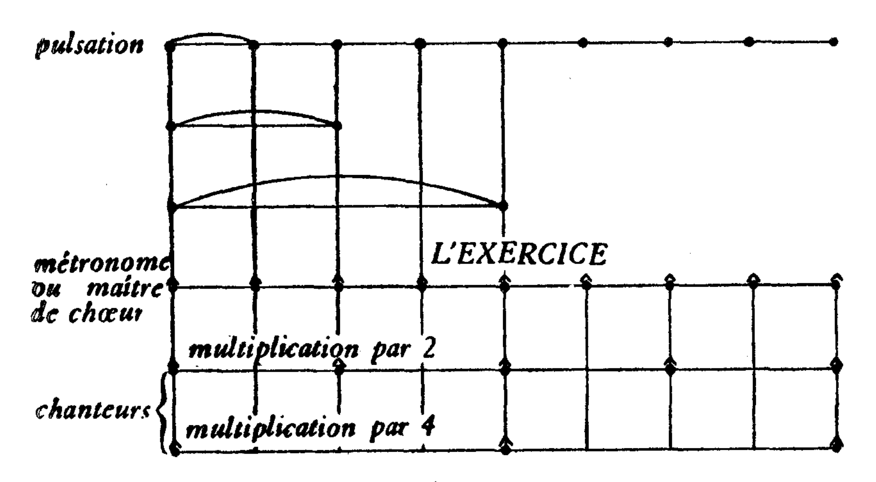
1) toutes les 2 pulsations (Exercice n° 2).

---

* Voir exemples dans la première partie du disque « Rythme ».

2) toutes les 4 pulsations (Exercice n° 3).

Par là nous *multiplions* le temps premier (ici, la pulsation métronomique) ce qui, dans l'espace, correspond à ce dessin :

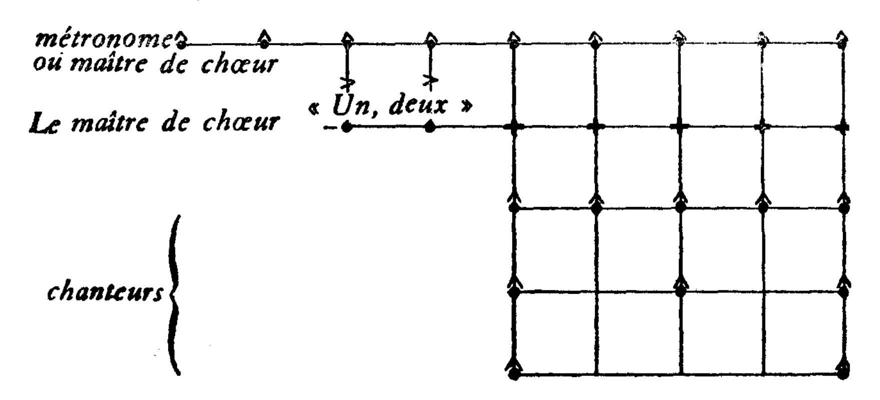


Ces exercices faits *à l'unisson* d'abord seront refaits en divisant les chanteurs en 3 groupes, le premier marquant ***chaque*** pulsation ***en même temps*** que le métronome, le second frappant toutes les 2, le troisième toutes les 4 pulsations. Comme pour l'exercice précédent (unisson rythmique) on variera les mouvements (60, 72, 84, 100, etc.). (Exercice n° 4.)

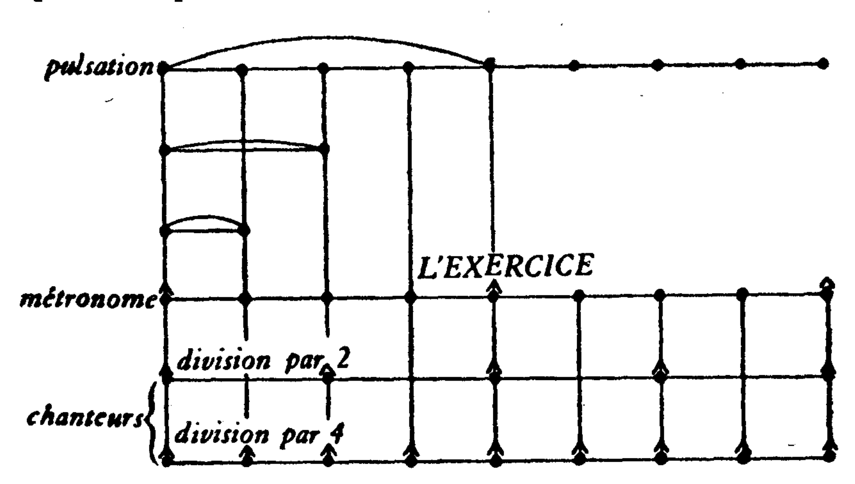
Précision des *attaques*.

Avant l'attaque des chanteurs, le métronome bat *seul* les pulsations. Les chanteurs n'attaqueront (accentueront le *premier* départ) ***qu'après*** le commandement « un, deux » du maître de chœur prononcé *dans le rythme.*

Exemple :



De même nous *diviserons* le temps premier, d'où la correspondance spatiale suivante :

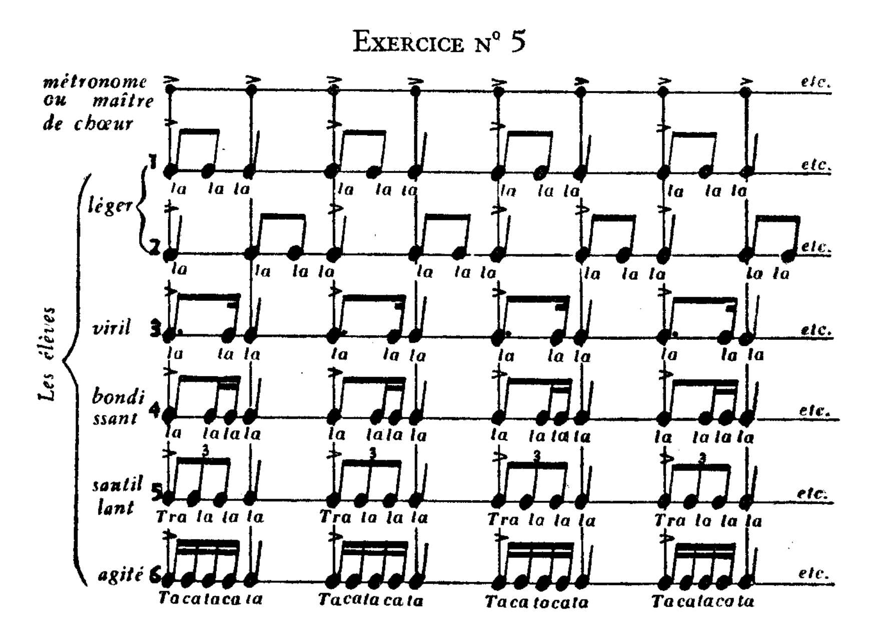


On le fera dans les mêmes conditions que la multiplication : à l'unisson, en 2 et 3 groupes. Remarquons que la pulsation métronomique sera *lente* (de 48 à 72) puisqu'on la divise.

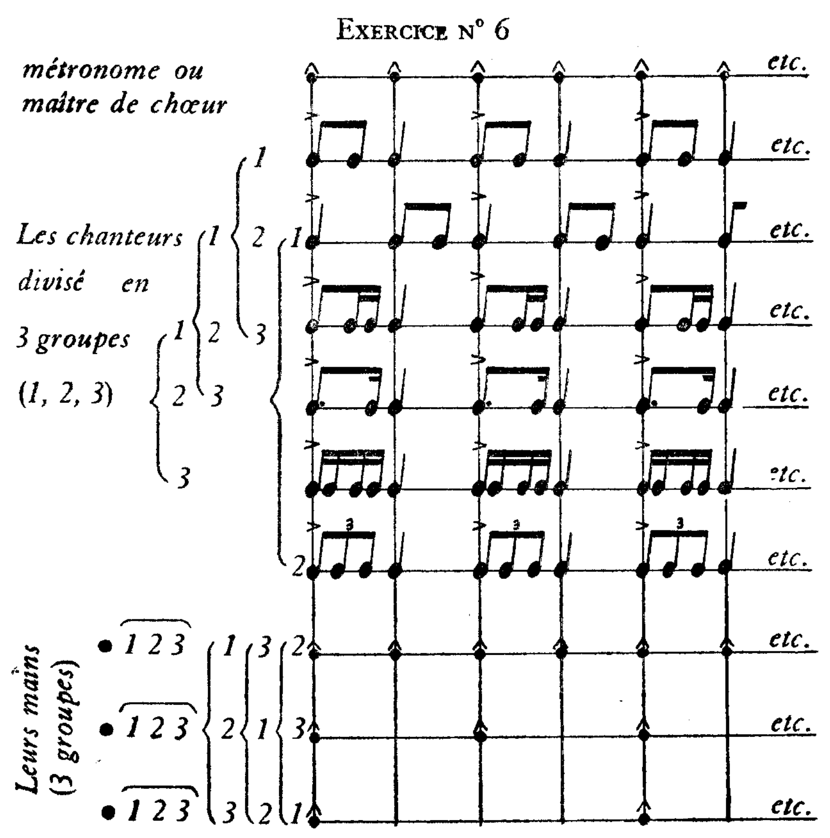
Or donc, maintenant que nos chanteurs ont conscience des vitesses différentes du *mouvement* initial, de la *régularité* de la pulsation dans ce mouvement, de la *multiplication* et de la *division* de la pulsation nous allons installer nos incises métriques dans ce courant de vie qu'est le rythme.

De la sorte, dans différents mouvements, les incises, les unes après les autres.

EXERCICE n° 5



Dans les 2 exercices n° 5 et 6 les chanteurs peuvent frapper dans leurs mains en « chantant » les incises.



Ils marquent d'abord à l'unisson la pulsation et sa multiplication par 2 et par 4.

Dans l'exercice précédent on mélange les incises en 3 groupes.

Tous nos exercices métriques seront faits sans un son (une note) préalablement déterminé. Ce qui importe jusque-là c'est la précision *rythmique* (métrique). Mais on peut aussi proposer une note dans le médium de la voix si l'on préfère*.

* Exemples dans la seconde partie du disque « Rythme ».

Comme pour la précision du rythme il va falloir habituer nos chanteurs à chanter *juste,* à reproduire exactement le son qu'on leur fait entendre, *tendre* convenablement les quartes, quintes ou sixtes généralement trop courtes.

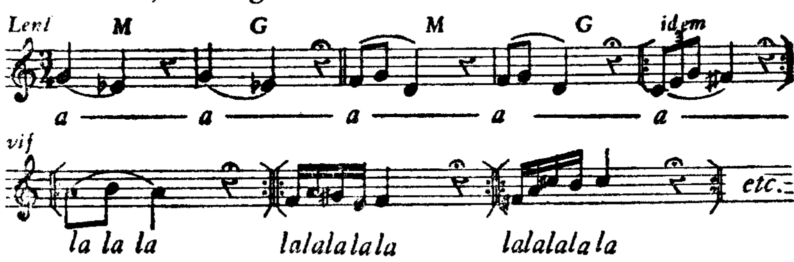
Nous allons tout simplement commencer par l'*unisson* et l'*octave.*

L'*unisson?* deux sons (ou plus) chantés à la même hauteur de l'échelle musicale.

Donner à reproduire au groupe une suite de sons en séparant bien chacun d'eux. Demander qu'on prenne bien la peine d'*écouter* avant de reproduire. Ces sons n'auront aucun lien tonal apparent.



On fera reproduire ensuite des séries mélodiques de 2, 3, 4 ou 5 sons, de ce genre :



Le maître de chœur en *improvisera.*

Veiller à ce qu'on ne *crie* pas. Les sons seront *doux* et, de suite, avant d'aborder le travail vocal qui va enchaîner bientôt, on fera remarquer qu'un son n'a nul besoin d'être chanté avec force pour être juste et agréable... Il s'en manque.

Si dans le groupe quelqu'un *détonne* par trop (chante faux) on le priera, aimablement, de s'arrêter et de vouloir bien *écouter* ses camarades. Ne pas le décourager, ne pas le renvoyer surtout, le prendre *à part* au besoin pour découvrir la raison de cette déficience et y remédier (*oreille* difficile, mais aussi *émission* défectueuse).

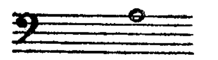
Il faut aussi, en même temps que nous parlons d'unisson et que nous le faisons pratiquer, que nos futurs choristes perçoivent la différence de l'unisson et de l'*octave.*

Pour la plupart des gens une *même* phrase chantée (à l'octave) par un ensemble de voix d'hommes et de femmes, ou d'enfants, est un unisson (pseudo unisson).

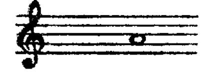
Cette illusion peut apparaître encore à l'audition d'un orchestre jouant une même phrase à la simple, double ou triple octaves. Il jaillit une sensation de *perfection* de cet ensemble d'instruments jouant de la même manière, une même phrase, dans le haut, le médium et le grave de l'échelle. La phrase se développe comme un *unisson* renforcé d'*harmoniques.*

La nature accorde la voix de femme à l'octave de celle de l'homme (certains pourraient voir dans ce phénomène — dû à la simple différence de *volume* du larynx de l'un et de l'autre — une belle image symbolique la donnant comme le reflet de son compagnon, comme sa première « harmonique »...)

On fera observer que lorsque un homme chante une note, la suivante par exemple



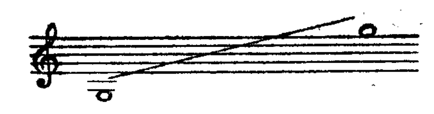
c'est par cette autre note



que répondent les femmes.

Fait sans importance dans le chœur. Le maître de chœur propose les sons qu'il veut obtenir des voix féminines dans la *tessiture* de sa voix correspondant à la *tessiture* féminine, placée par la nature, nous l'avons vu, une *octave* au-dessus. La tessiture est la portion d'une voix où les sons « sonnent » le plus aisément.

Après cette découverte de l'unisson réel — sons placés à la même hauteur *absolue* — et de l'octave (pseudo unisson), nous



allons apprendre à chanter des *quintes* à diverses hauteurs de l'échelle musicale comprise entre ces 2 octaves :

Pour cela, comme pour tous nos exercices d'intonation nous nous servirons de la phonomimie (phone : *son,* mime : *langage corporel*) qui est vraiment un *excellent* moyen d'enseignement. La portée musicale s'étage largement. Les élèves perçoivent *clairement* le rapport de hauteur des sons entr'eux.

A la différence de Maurice Chevais qui emploie la phonomimie exclusivement en Do majeur, nous l'emploierons pour notre part dans tous les tons, et pour commencer nous prendrons les quintes *justes* (2 tons et un demi-ton) à toutes les hauteurs, dans l'intervalle des 2 octaves sol-sol.

Précisons notre notation :



Les tirets placés au-dessus ou au-dessous des notes indiquent les 4 dernières notes qui prolongent notre gamme de Do et les 3 premières qui la précèdent.

Comme son nom l'indique, la quinte se compose de 5 degrés conjoints (premier et dernier compris).

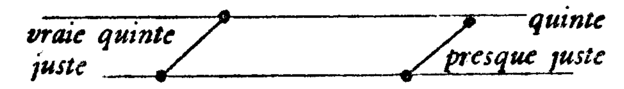
Exemple : *do ré mi fa sol*
1 (2 3 4) 5

Exercice n° 3



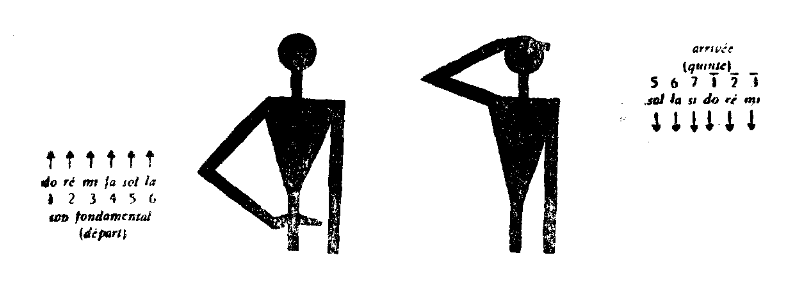
Vous exclurez la quinte si-fa, étant plus *courte* d'un demi-ton (quinte *diminuée*).

L'intérêt de l'exercice est l'acquisition d'une *justesse parfaite*. La quinte est facilement trop *courte*, la note aiguë ayant tendance à être trop « basse », un peu comme cela :



Variez les *voyelles* et le *mouvement*.

La main droite du maître de chœur — plus tard les 2 mains — placée horizontalement mime la hauteur des sons, en installant le son fondamental à la hauteur du nombril, la quinte au front.

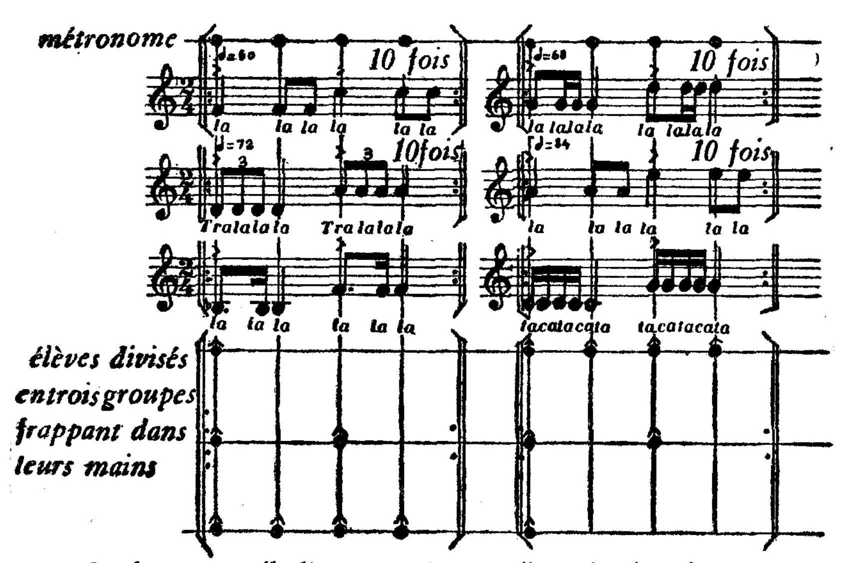


Mélange de *rythme* et *d'intonation.*

Les incises (p. 36) en quintes mélodiques.

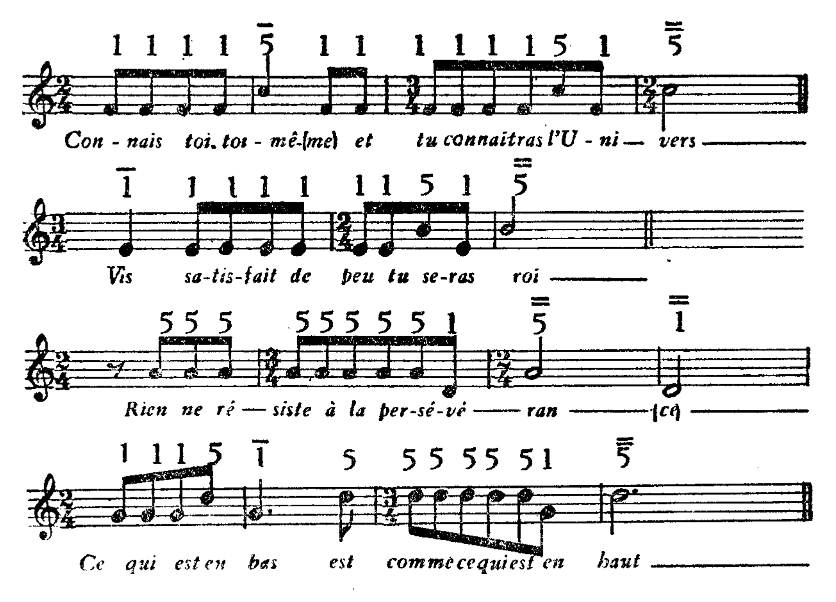


Ce travail est fait pareillement en employant *toutes* les incises (p. 36) à des *mouvements* différents, variant entre 60 et 120 à la noire (chaque pulsation métronomique équivaut à une noire).



Quelques « mélodies » sur 2 notes (la quinte) qu'on pourra chanter à diverses hauteurs... mais sur des quintes vraiment... justes.





Remarques sur la notation de ces « chants ».

On dicte les paroles aux chanteurs (puis les chiffres). Au-dessus de chaque syllabe, un « chiffre » indique l'intervalle. Certains chiffres sont coiffés d'un tiret ou d'un double tiret. Notation *rythmique* qu'on ne saurait confondre avec la notation mélodique de la page. Les chiffres sans tiret sont des croches. Le tiret indique une noire, le double tiret une blanche.

Enfin certaines syllabes sont entourées d'une parenthèse. Ce sont celles qu'il faut absolument *alléger* (syllabes muettes).

Exemple de la notation du chanteur :

$5 \quad 5 \quad 5 \quad 1 \quad \bar{5}\,\bar{1}$

N'ouvre pas ta porte...

Cette notation provisoire n'est qu'un aide-mémoire.

L A V O I X

La Voix : *moyen d'expression.*

A peine arrivé en ce monde, l'Homme exerce une faculté qui lui est propre, c'est de pouvoir communiquer avec ses semblables au moyen du langage laryngo-buccal. Cette faculté peut s'exercer de deux manières soit par des sons articulés émis par le larynx et nous avons la parole, soit par des sons modulés (émis dans des conditions à peine différentes) et nous avons le chant.

On appelle voix le son produit dans le larynx au moment où l'air expiré des poumons traverse cet organe et rencontre les lèvres vocales closes.

Chassé des poumons par les muscles expirateurs, avec plus ou moins de force, l'air traverse les bronches et la trachée-artère et met les lèvres en vibration. Les vibrations nées dans la glotte iront en s'amplifiant dans le larynx, ensuite dans les caisses de résonance naturelles qu'offrent la voûte palatale, les sinus, la cavité buccale elle-même.

L'appareil vocal, de par sa nature, est susceptible de se modifier à l'infini; ses modifications de forme entraîneront des

sonorités différentes, d'où naîtront tout un monde de significations infiniment variées elles aussi; qui interprétées différemment suivant les races, se concrétisent dans les différents langages.

La voix et particulièrement la voix chantée est un mode d'expression supérieur à tous les autres modes donnés à l'homme, dans l'état actuel de notre civilisation.

Chargée de vie par le souffle humain, la voix, en effet, est elle-même créatrice de vie invisible et les éléments constitutifs du chant : le texte, le rythme, la mélodie (1) sont unité indéchirable dans le souffle du chanteur, tout en conservant chacun dans son domaine les qualités qui lui sont propres.

Chacun des mots du texte, cette abstraction du Réel, va reprendre vie dans la bouche du chanteur, vie intensifiée encore par l'explosion rythmique du temps fort, de l'accent tonique, souvent combinés dans une belle phrase musicale, et cette vie intense sera comme idéalisée, sublimée, par la musique accompagnant le texte.

Le chant nous paraît être la manifestation la plus complète de l'intellect, plus parfait que la parole, car il donne au langage articulé une intensité, une vie dont il est dépourvu, à tel point qu'il nous semble pouvoir affirmer, étant donné les découvertes actuelles de l'anthropologie, qu'à l'origine la parole et le chant étaient une seule et même chose et que la dissociation ne s'est faite que par usure ou spécialisation.

Il ne nous est pas possible de développer ces considérations dans le présent fascicule. Nous y reviendrons quand nous parlerons de l'expression.

---

(1) La mélodie dans le sens de dessin mélodique.

Nous venons de parler de la voix comme d'un moyen d'expression supérieur, un outil social de premier ordre. Pourtant, à l'audition de chorales offrant même de réelles qualités, telles qu'une justesse impeccable, un rythme précis, capables même de nuances exactes et d'interprétation vivante, nous avons eu très rarement cette impression de festivité totale que seul peut offrir un chœur où toutes les voix n'en font qu'une, agréable, chaude et vibrante, obéissant à la moindre impulsion du chef.

Nous savons que cette question d'unité vocale soulève bien des problèmes d'ordres très différents : on n'obtient pas du jour au lendemain, une communauté vivante où chaque individu apporte le meilleur de lui-même, mettant au service de tous sa propre personnalité, ce qui suppose une certaine générosité, une égale simplicité et une discipline librement consentie.

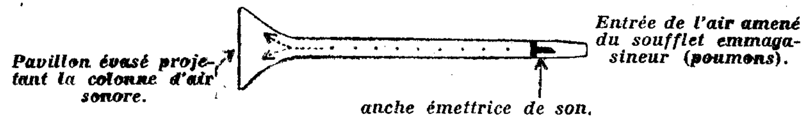
Il n'en reste pas moins vrai qu'il y a d'abord là un problème d'ordre vocal, et qu'il suffit de quelques voix qui « ressortent », cet autre cauchemar du maître de chœur, soit par leur timbre métallique, désagréable, soit par mauvaise émission, pour gâcher un bel ensemble. Il en est de même de la mauvaise prononciation, car si le plaisir esthétique reste sensiblement le même du seul point de vue musical, la compréhension du texte est indispensable à la satisfaction de l'intellect. Il nous semble donc urgent de poser nettement le problème de la culture vocale dans un groupe et d'y trouver une solution aussi satisfaisante que possible.

Il ne saurait être question de faire de la « pose de voix » individuellement. Ce n'est pas possible quand on a affaire à

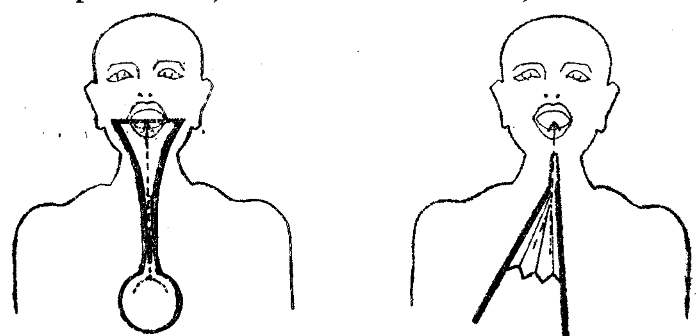
un chœur et on ne devrait pourtant pas aborder le chant choral à voix égales ou mixtes sans avoir acquis au préalable une prononciation nette, une articulation précise. Il restera à perfectionner par la suite cette culture vocale élémentaire par des exercices appropriés et à acquérir une connaissance plus approfondie de l'appareil vocal, de son fonctionnement et de ses possibilités.

LE MECANISME VOCAL

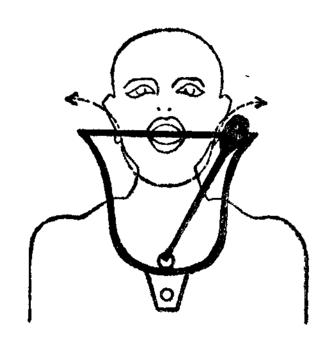
Peut-on concevoir un meneur de chants ou un maître de chœurs ignorant les lois concernant la formation du son par l'appareil vocal humain. Que ce soit pour la respiration, pour la résonance, pour l'articulation, un certain nombre de règles, que nous ne pouvons méconnaître, ont été proposées par la science. On a comparé le mécanisme de la voix à celui d'un *instrument à vent,*



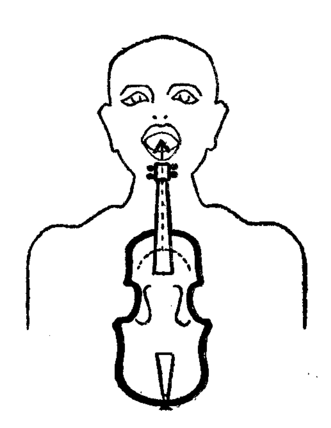
mieux encore, à une trompe avertisseuse (Jane ARGER), les poumons en particulier jouant le rôle du soufflet,



à celui de la cloche avec son battant mettant l'air en vibration et la bouche favorisant la résonance (C. Mefray).



On l'a encore comparé à un instrument à cordes : Le violon. C'est la colonne d'air venant des poumons qui joue le rôle de l'archet, les lèvres glottiques faisant fonction de cordes, les cartilages aryténoïdes servant de chevilles, la main qui manie l'archet étant remplacée par les muscles expirateurs.



Nous nous servons encore couramment de cette qualification de cordes dès qu'il s'agit des lèvres vocales, ce qui nous amène des questions dans le genre de celles-ci : Est-ce que toutes mes cordes sont en mauvais état? — Y'en a-t-il une par note? — J'ai certainement une corde cassée, je ne peux plus monter! etc...

Il est arbitraire de comparer à tout prix le mécanisme vocal avec un instrument fait de main d'homme et de forme immuable. Un violon ne se transforme pas sous les doigts de l'instrumentiste, un instrument à vent non plus, alors que l'appareil vocal est susceptible de se modifier constamment. Nous dirons plutôt que le mécanisme vocal est une synthèse admirable de tous les modes de production sonore, car il est capable de reproduire les bruits les plus divers, d'émettre des cris, des sons allant du très grave au très aigu, avec des nuances extrêmement variées passant du ton de la confidence à la colère explosive, du murmure au fortissimo éclatant, imiter certains instruments, etc...

Nous ne ferons pas une description détaillée, car ce n'est pas par la connaissance approfondie de l'anatomie de son larynx que le chanteur acquerra une belle voix. Néanmoins il est bon que le maître de chœur ait quelques notions générales, qu'il précisera par la suite.

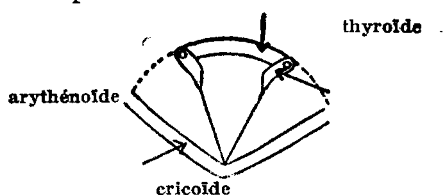
Le larynx se devine aisément dans un cou, grâce à la saillie du cartilage thyroïde appelée « pomme d'Adam » qui le situe en hauteur. Ce cartilage repose sur le dernier anneau de la trachée artère, plus gros que les autres, appelé le cartilage cricoïde. Une petite fossette aisément repérable au toucher en marque la séparation.

Dans son livre « Le Chanteur » le docteur Wicart compare ces deux cartilages à un petit paravent légèrement échancré

en avant et reposant sur un anneau en forme de chevalière dont le chaton serait en arrière. Derrière ce paravent, un peu au-dessus de la petite fossette se trouvent les lèvres vocales.

Il n'y a pas de comparaison plus vivante à notre avis pour les lèvres vocales que celle des lèvres buccales, en attirant cependant l'attention sur le fait que celles-ci sont rouges et gorgées de sang, alors que la muqueuse qui recouvre les lèvres vocales a un aspect corné, blanc et brillant. L'ouverture des lèvres est également différente; celle des lèvres buccales est limitée dans le haut par le maxillaire supérieur, mais les attaches des lèvres sont libres, elles peuvent prendre toutes sortes de formes, alors que les lèvres vocales sont fixes en un point et ne peuvent s'ouvrir qu'en formant un angle (en ciseaux dont le point d'appui se trouve derrière la pomme d'Adam).

Nous avons parlé des aryténoïdes dans la comparaison du mécanisme vocal avec le violon : ces petits cartilages, semblables à de petites oreilles de lapin fixées sur le chaton du cricoïde, dans la partie postérieure du larynx, à l'extrémité mobile des cordes vocales, manœuvrent les cordes dans la respiration et dans la phonation.

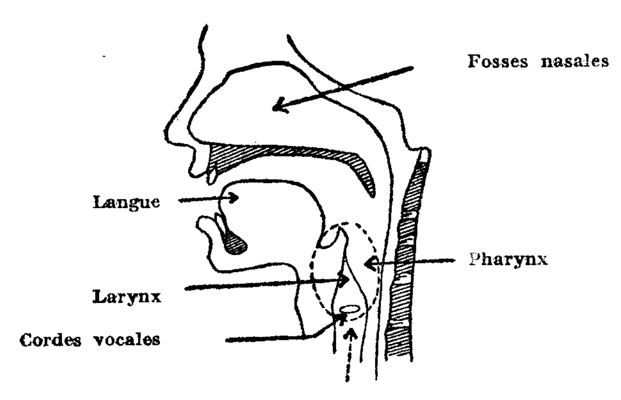


Nous n'oublierons pas l'épiglotte qui manœuvre avec la langue et agit à la manière d'un couvercle. Fermant le larynx au moment de la déglutition, elle doit au contraire le dégager pendant la phonation et pour cela suivre la masse de la langue en avant.

FORMATION DU SON

Formation. — Nous avons déjà dit que le son était produit dans le larynx par le passage de l'air projeté des poumons sur deux muscles appelés cordes vocales qui entrent en vibrations. Suivant leur degré de contraction automatique les sons qu'ils émettent seront de hauteur et d'intensité différentes.

Amplification. — Au sortir du larynx, le son plus ou moins favorisé au départ par l'état de souplesse et de résistance des muscles émetteurs va gagner en qualité, en force, en résonance dans le larynx, la bouche, les fosses nasales et les sinus ou cavités creusés dans la face. Du rôle de ces résonateurs dépendront la richesse et la beauté du timbre.



Le son émis n'est pas simple, il est formé d'un son fondamental, celui qui nous procure la sensation de hauteur sonore et d'autres sons simples appelés harmoniques qui coexistent avec lui, quoique difficilement différenciés par l'oreille.

Ceci doit nous intéresser particulièrement car chacun de

ces sons simples affectera plus volontiers une ou plusieurs cavités de résonance, les sons graves utilisant les résonances de poitrine et les résonances faciales, les sons aigus utilisant uniquement les résonances dites de tête. Plus les sons harmoniques trouveront des résonateurs favorables et plus le son fondamental sera d'une riche sonorité, clair et rond.

Tout le monde chante. Sauf obstacle pathologique, ce qui est assez rare, toute personne peut chanter et chanter juste. Il est bien entendu que notre premier travail d'articulation se fera sans aucun souci d'esthétique, nous ne prétendons pas dès le début faire un travail artistique, mais nous croyons qu'un meneur de chant destiné à devenir maître de chœurs doit être sensible (et plus particulièrement s'il s'agit de chant collectif à l'unisson) à ce qu'on appelle la diction et que nous appellerons la couleur des mots et au rythme de la phrase parlée, sensible par conséquent à la couleur des sons, au timbre qui est la qualité propre d'une voix, variant avec chaque individu. Nous pouvons reconnaître une personne au seul timbre de sa voix, tellement c'est chose personnelle.

Le maître de chœurs cherchant dès maintenant à posséder une expression vraie, conforme en tous points à son moi, reconnaîtra la nécessité d'une prise de conscience de son appareil vocal et de la formation de son langage.

Travail vocal

Nous avons reconnu au larynx le rôle d'émetteur. Mais pour que cette création sonore s'épanouisse à l'aise, il importe que les muscles avoisinant, entourant, surplombant les lèvres

vocales soient parfaitement souples d'où nécessité pour le chanteur de garder les muscles du cou décontractés.

Nous insisterons plus encore sur la décontraction de la langue. Pour l'obtenir, nous demanderons quelques exercices de détente de la mâchoire, avec une langue qui reposera mollement sur les lèvres inférieures.

En même temps, nous apprendrons à nos choristes à ouvrir la bouche le plus possible, il en restera si peu dans la pratique. Un autre excellent exercice de détente, c'est le soupir. Le soupir est une petite mort, un prêté (l'expiration) qui n'attend pas un rendu immédiat (l'inspiration).

Nous indiquerons ensuite trois positions de la bouche qui serviront de base à notre travail.



ê ou ai bouche grande ouverte langue arrondie derrière les incisives inférieures.



i bouche moyenne, avancez la mâchoire inférieure en une moue légère.



ou petite bouche, les lèvres pincées allongées en forme de tube.

Notre premier exercice sera le passage de *ai* à *i*. Cet exercice se fera par tons ou par demi-tons et *pp*.

N° 1



Pour que le son émis sur *ai* soit de qualité, nous demanderons que la bouche soit suffisamment ouverte, la pointe arrondie de la langue venant se reposer derrière les incisives inférieures, toute la masse de la langue étant reportée en avant. La langue entraîne l'épiglotte dans ce mouvement et libère le passage des ondes sonores émises dans la glotte. Le son pris légèrement sur le souffle se continuera très doucement et on relèvera le maxillaire inférieur jusqu'à avoir une ouverture moyenne sur le *i*. En avançant légèrement la mâchoire inférieure, nous aurons un moule exact de cette voyelle. Dans cette émission le voile du palais sera complètement relevé, formant une sorte de chambre close où les sons viendront s'épanouir.

Dès que cet exercice sera réussi sur quelques notes, on rajoutera au fur et à mesure quelques demi-tons dans l'aigu et dans le grave et peu à peu dans toute l'étendue de la voix en s'arrêtant aux notes dont l'émission est défectueuse (notes voilées, couac, etc...). On enchaînera avec l'exercice suivant effectué d'abord sur des *ê* (*ai*) la langue dans la même position.



Nous transposerons cet exercice une tierce au-dessus pour les voix élevées — en mi ou en mi b majeur — ou un ton en-dessous pour les voix graves. Nous les notons toujours sur ut, mais il est bien entendu qu'ils seront toujours transposés dans la tessiture moyenne de chaque voix, c'est-à-dire la partie de sa voix où le chanteur se sent le plus à l'aise. Le même exercice sera répété sur *i* — dans la position décrite précédemment : bouche moyenne, langue arrondie derrière les incisives inférieures.


On développera cet exercice sur une tierce



puis sur une quarte

avec des sons très liés et une inspiration entre chaque incise si nécessaire.

De *ê* à *i* les lèvres doivent être lâches, la mâchoire inférieure décontractée. L'exercice n° 2 sera repris sous la forme suivante :



le n° 3 de même manière



et par la suite en changeant la couleur de la voyelle à chaque note



Tous ces exercices seront faits d'abord collectivement, puis individuellement. Pour gagner du temps, on peut se contenter de faire chanter 2 ou 3 groupes de notes par chaque choriste.

Comment le maître de chœur (ou le meneur de chants) pourra-t-il contrôler ces exercices? De deux manières :

1° par audition : il devra exiger sur chaque voyelle un son clair et rond et une couleur franche — une couleur *ê* qui soit bien *ê* (de quelque manière qu'on l'écrive : ais, est, et (diminutif), une couleur *i* qui ne soit pas un mélange de *i* et de *é* ce qui arrive le plus souvent avec l'*i* ouvert horizontalement et qui donne une sonorité plus mordante.

Mais il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir reconnaître la vraie couleur de chaque voyelle uniquement par audition, reste la 2e manière : le contrôle visuel. Dans notre premier travail qui est beaucoup plus un jeu musculaire qu'une recherche artistique, nous allons y recourir fréquemment.

S'il est très facile de dire à un chanteur de relever le voile du palais ou d'amener la voix en avant, il est beaucoup plus difficile d'obtenir que cela soit fait correctement et également compris.

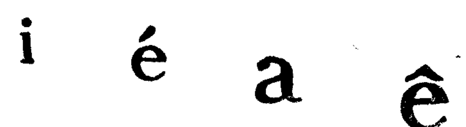
A l'aide d'une petite glace, pourvu que la cavité buccale soit suffisamment éclairée (il suffit le plus souvent pour cela de tourner le dos à la fenêtre), nous pourrons nettement suivre la montée du palais sur la voyelle *a* ou *ê*. Cette montée se produit automatiquement dans l'émission des voyelles où la bouche est arrondie assez largement : *i, é, a, ê*. Il serait très utile de prendre conscience de la sensation ainsi produite, car c'est en contrôlant chacune des sensations vocales et en les confrontant avec les explications d'ordre physiologique que l'on trouve la relation de cause à effet et qu'il devient possible d'avancer dans cet art

du chant qui, plus qu'un autre peut-être, est un art de sensations.

Le geste extérieurement visible de la langue, des lèvres et des joues, s'il est conforme à notre description entraîne presqu'automatiquement une bonne conformation intérieure du moule formé par le pharynx, la voûte palatale (voile du palais et sa suite le palais dur) et l'épiglotte. Nous y veillerons donc attentivement.

Formation des voyelles

Pour faire prendre conscience de la formation des voyelles nous faisons partir de la position *i* bouche moyenne, la langue arrondie, la pointe derrière les incisives inférieures, le maxillaire inférieur très légèrement avancé, ce qui donne un moule très sûr et une excellente couleur à cette voyelle et nous demandons d'ouvrir progressivement la bouche en maintenant le plus possible la sonorité sur *i*. A un certain degré d'ouverture, l'*i* perd sa couleur et devient *ê*. Si nous reprenons plus lentement cet exercice, en laissant couler à leur gré les ondes sonores à partir d'*i* nous entendrons au passage les couleurs intermédiaires *é* et *a* ce qui nous donnera en abaissant par paliers le maxillaire inférieur la succession i, é, a, ê (ou ai).



En sens inverse, de *ê* à *i*, les lèvres resteront lâches, la mâchoire inférieure décontractée, mais le moule formant de la voyelle ira en se rétrécissant jusqu'à l'*i*.

Pour prononcer l'*ê,* nous conseillons l'ouverture la plus large, le voile du palais se relève automatiquement, dès la formation du son. Cette couleur sera aussi bien celle de *paire* que celle de *pêche.* Dans l'*â* sombre et plus coloré de *plâtre,* de *pâtre* et dans l'*a* clair de *ballade, salade,* la langue a tendance à former un creux et à s'aplatir, nous veillerons à la maintenir le plus possible arrondie, la bouche restant largement ouverte. Dans l'*é* la cavité de la bouche va se resserrant, le dôme de la langue se rapproche du palais. Pour l'*i* l'ouverture de la bouche change à peine mais le corps de la langue se rapproche encore du palais laissant un passage moindre à la colonne d'air sonore (pour bien situer la place de cette voyelle, nous n'oublierons pas *d'avancer* très légèrement le maxillaire inférieur).

Si nous continuons dans le sens de la fermeture progressive de la cavité buccale, les lèvres ne seront plus lâches, elles vont se froncer et elles tendront à former en avant des dents une sorte de tube de plus en plus rétréci jusqu'à obtenir le formant de la voyelle *ou.*

Partant de l'*i* nous aurons dans l'ordre

o (ouvert) de *robe,* de *pomme,*

e ou *eu* (ouvert) de *tilleul,* de *petit* — (nous faisons une légère distinction pour la muette *e* terminant un mot, nous demandons l'émission la plus simple, la plus naturelle qui soit d'un son presque sans couleur, sorte d'*eu* ouvert, mais plus allégé, comme avec un restant de souffle),

ô (fermé) de *rose, chose, pause, paume,*

eu (fermé) de jeu, peu, pleut,

u dans la même position que le sifflement *tu, dû, plus,*

ou la plus tubée *hibou, chou,*

ce qui nous donne la succession *o, eu, ô. eû, u, ou.*

Dans les deux premiers *o* (ouvert), *eu* (ouvert) les lèvres ne sont plus lâches comme pour l'*i* mais forment une sorte de tube évasé, dessinant en relief l'*o;* même ouverture que pour l'*i*.

Dès l'*ô* (fermé) les lèvres se froncent, se resserrent et dessinent l'*ô* plus petit. A l'intérieur du moule, il n'y a pas de différence avec l'*a,* mais les lèvres et les dents rapprochées laissent une ouverture moins grande, la colonne d'air sonore trouvant une porte de sortie plus étroite va fournir un son moins éclatant.

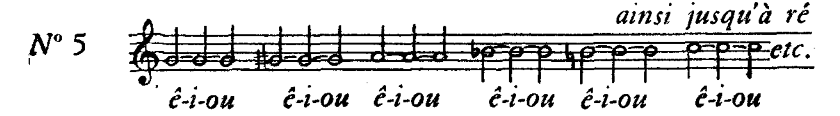
L'*eu* (fermé) exige autant et même un peu plus de rapprochement des lèvres. Même conformation intérieure que l'*é,* mais le son produit sera plus sourd.

Dans l'*u* les lèvres se froncent et s'allongent davantage, le son s'assourdit encore.

Pour prononcer *ou* les mâchoires se rapprochent un peu plus, les lèvres sont très pincées et s'allongent encore légèrement; c'est la voyelle la plus sourde.

L'exercice suivant aura pour but de lier les trois couleurs correspondant aux positions de base *ê, i, ou* dans une seule émission de souffle.

N° 5



Cet exercice se fera d'abord sur quelques notes, puis on ajoutera s'il est fait de façon satisfaisante et au fur et à mesure quelques demi-tons soit dans l'aigu soit dans le grave.

N° 6



Avant cet exercice sur les secondes, il est bon de dire à haute voix cet enchaînement de voyelles plusieurs fois, et ensuite de refaire les mêmes gestes mais cette fois sans émettre de son.

N° 7



Pendant toute la durée de ces exercices, la mâchoire inférieure restera relâchée, sans autre contraction que celle provoquée par le développement de voyelle à voyelle, cela dans la plus grande souplesse. Nous veillerons à maintenir la langue arrondie et comme reposée derrière les incisives inférieures.

Voyelles nasales

Dans la formation des voyelles nasales ***in, an, un, on,*** le moule est presque le même que pour la prononciation de ***i, a, u, o,*** mais le voile du palais ne se relève pas complètement, permettant une légère fuite d'ondes sonores par le nez.

in la plus largement ouverte : c'est la nasalisation ***i*** et ***è*** mélangées qui nous donne la couleur la plus nette : ***main, sain, pin*** ouverture comme pour l'*a*.

an même conformation du moule (nous dirons du porte-voix) que sur l'*a* mais nous partirons de l'*o* (ouvert) pour obtenir un son plus chaud. C'est en nasalisant l'*o* (ouvert) très proche de l'*a* que nous éviterons *an* sonnant ***ain*** et pour cela nous tuberons les lèvres comme pour l'*o* (ouvert).

Une belle couleur de *un* sera obtenue en nasalisant ***l'eu***

(fermé), les lèvres seront tubées comme dans l'*eu* mais un peu moins froncées : *importun, à jeun.*

on se formera très facilement en partant de l'*ô* (fermé) et comme pour les nasales *un* et *an* les lèvres forment un tube.

C'est en passant dans les fosses nasales que la colonne sonore prend cette couleur spéciale dite nasale. Un exercice très facile pour obtenir une bonne nasalisation, c'est de faire chanter des airs connus avec la syllabe *non*. L'alliage de la consonne *n* et de la nasale *on* est très propice à la découverte des nasales et en même temps, ce qui ne gâche rien, des résonateurs.

Une dernière couleur, mixte celle-là : *oi*. En décomposant les gestes, nous obtenons *o* (ouvert) voyelle tubée et *a* voyelle ouverte. La réalisation donne un seul son *oi*. Nous éviterons *oi* formée de *ou* et de *a*. La sonorité est plus sourde.

Cette couleur *oi* nasalisée nous donne *oin* formée de l'*o* (ouvert) et de *in* (nasale).

Dans les prochains fascicules, un assez grand nombre d'exercices seront proposés sur ces différentes couleurs.

Articulation

Nous nous sommes très peu servis du vocabulaire en usage chez les chanteurs, mais nous cherchons à fournir des images précises et des explications en termes simples, ne craignant pas de nous répéter lorsque besoin est.

Ce n'est pas au hasard que nous avons choisi en tête de ce chapitre le mot « articulation », car c'est bien d'abord d'articulation qu'il s'agit.

Les voyelles qui sont essentiellement le produit de la voix (les consonnes ne faisant que « sonner avec ») ne sont pas à

proprement parler des sons articulés mais plutôt des sons modulés. Pour qu'il y ait articulation, il faut que la colonne d'air expiré soit brisée, interrompue en un point par une fermeture plus ou moins nette du tuyau vocal, ce que réalise la consonne.

Il ne faudrait pas en déduire que la voyelle sort du larynx comme elle sortira de la bouche. C'est bien dans la cavité buccale et nous entendons par là tout ce qui la constitue et tout ce qu'elle renferme : langue, joues, palais dur et voile du palais, lèvres, dents, c'est bien là que le son reçoit son intonation *verbale*.

La différence de couleur entre chaque voyelle suppose non une interruption de la colonne d'air sonore (autrement dit la voix laryngée, telle qu'elle sort du larynx), comme c'est le cas pour la consonne, mais une variété de forme ou de dilatation du mécanisme vocal. Il est possible d'émettre toute une succession de voyelles, sans arrêter la coulée sonore qui prendra seulement des teintes variées.

Mais dans l'usage, les voyelles ne s'emploient pas seules, elles sont constamment mélangées avec les consonnes qui sont les véritables éléments articulés du langage.

C'est la formation des consonnes qui fera l'objet de notre travail vocal dans le n° 2.



Ecoutez tous ces exercices sur le disque **La Voix.**

ENSEIGNEMENT DE TROIS CHANTS A L'UNISSON

Passons à l'enseignement de quelques chants à l'unisson.

LA BELLE FILLE

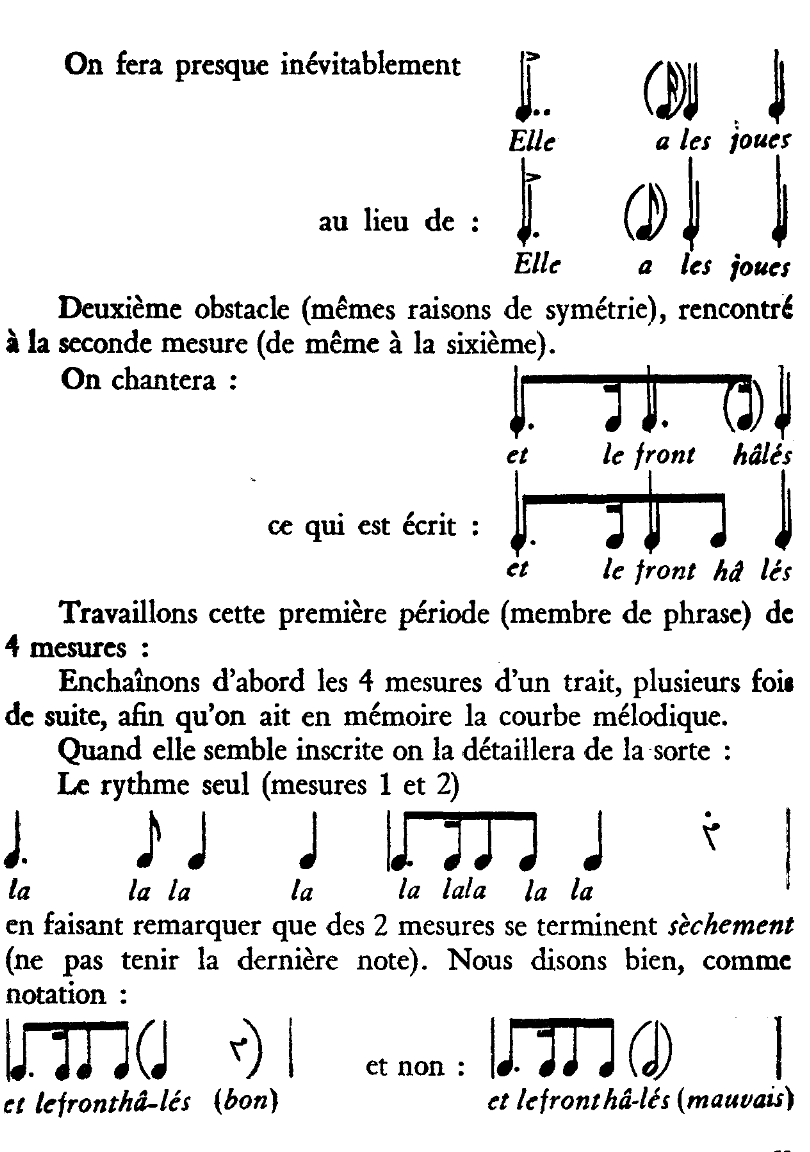
(Chant de marche de Louis SIMON et César GEOFFRAY, extrait de « *Sur les Chemins de France* » (Les Presses de l'Ile de France.)

Ce chant, facile, cache deux ou trois obstacles sur lesquels on bute 9 fois sur 10. C'est à ces endroits-là que naîtront les premières déformations.

Comme pour tout ce que vous enseignez par audition, vous commencez à en donner une audition *intégrale* en vous efforçant d'être aussi vrai et vivant que possible dans votre interprétation. Vos chanteurs écoutent et lorsque vous arriverez à la fin du dernier refrain une certaine assimilation sera déjà opérée, qui facilitera votre tâche.

Travaillons, maintenant :

Un premier obstacle à la toute première mesure, qu'on aura tendance à déformer par ce besoin de tout unifier, de tout rendre symétrique.



On fera presque inévitablement

Elle a les joues

au lieu de :

Elle a les joues

Deuxième obstacle (mêmes raisons de symétrie), rencontré à la seconde mesure (de même à la sixième).

On chantera :

et le front hâlés

ce qui est écrit :

et le front hâ lés

Travaillons cette première période (membre de phrase) de 4 mesures :

Enchaînons d'abord les 4 mesures d'un trait, plusieurs fois de suite, afin qu'on ait en mémoire la courbe mélodique.

Quand elle semble inscrite on la détaillera de la sorte :

Le rythme seul (mesures 1 et 2)

la la la la la lala la la

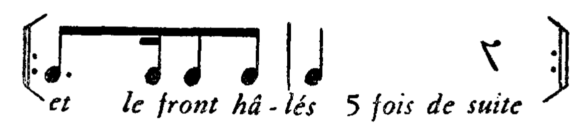
en faisant remarquer que des 2 mesures se terminent *sèchement* (ne pas tenir la dernière note). Nous disons bien, comme notation :

et lefronthâ-lés (*bon*) et non : *et lefront hâ-lés* (*mauvais*)

Pour la *précision*, détachons la seconde mesure, comme ceci :



puis, avec les paroles (sans ligne mélodique)



Ajoutons-y la mélodie *sans* les paroles :



Enfin nous reprendrons ces 2 mesures, ligne, rythme et paroles. Nous veillerons à ce qu'on n'accentue par le mot « joues ».

A propos d'*accents* qu'il sera indispensable de connaître et de respecter, qu'on retienne que dans les chants de marche l'accent *métrique* (qui règle la *mesure*) alourdit le *premier* temps de la mesure.

Nous exigerons donc :



Travail semblable pour les mesures 3 et 4. On fera remarquer la *différence* de rythme des mesures 2 et 4.

Dans la mesure 4, ce sera :



Nous avons sur « *prunelles* » une cadence *féminine.* On appelle ainsi la chute de la phrase ou de la période dans laquelle la note *terminale* est suivie d'une syllabe *muette.* Et comme il est bon de respecter la musique à tous les stades de notre travail nous terminerons par *laire* les cadences féminines plutôt que par la-la, que nous réserverons aux cadences *masculines* dans lesquelles, la note *terminale* — accentuée donc — n'est suivie d'aucune autre note.

Travail semblable pour les mesures 5 à 8, faciles puisqu'elles répètent les mesures 1 à 4. Bonne occasion pour montrer la différence d'accentuation des cadences féminine et masculine :

mesure 4, féminine :

ses prunel-(les)
la la lai-(re)

mesure 8, masculine :

les ont fait boucler
la la la la la

On pourra reprendre *tout* le couplet :

1° mélodie et rythme (sur des « la, la, la,... »)

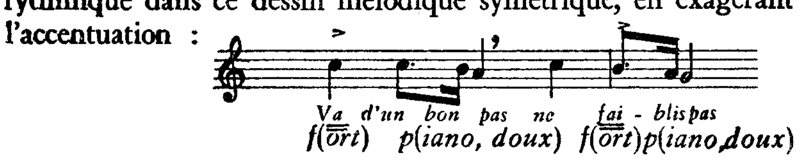
2° paroles et rythmes, sans ligne mélodique
3° l'ensemble, musique et paroles.

Passons au refrain :

Travail semblable (mesures 9 à 12, puis 13 à 16). **Là, une difficulté réelle de rythme est à signaler.** La mesure 10 est faite **des mêmes éléments** mélodiques et rythmiques que la **mesure 9 mais avec un** déplacement métrique, c'est-à-dire qu'on traduira de la sorte



On commencera donc à travailler cette période ***avec les paroles,*** de cette manière, en faisant observer le déplacement rythmique dans ce dessin mélodique symétrique, en exagérant l'accentuation :

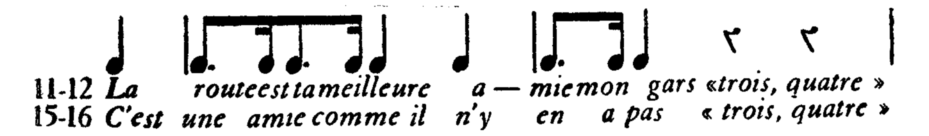


Pour que cela entre bien, il faudra reprendre plusieurs fois de suite.

Autre faute commune (Dieu sait pourtant si elle est appa-

rente et grossière : elle trahit la cadence, la mesure) mesures 12 et 16. On supprime — tout simplement — le 4e temps de la mesure, transformant notre carrure en une mesure à 3 temps!

On exigera donc que nos chanteurs comptent haut « trois, quatre » à ces deux endroits comme si c'était dans le texte.

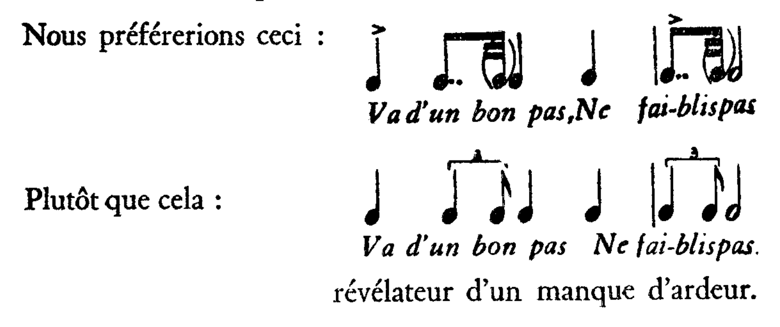


Par la suite nos chanteurs compteront mentalement à ces deux endroits et le rythme sera respecté. Différence *mélodique* à faire observer en ces mêmes endroits.

De la même façon on travaillera la seconde voix, au refrain, qui accompagne à la tierce inférieure.

Nous n'avons parlé que du rythme à propos de cette chanson dont la ligne mélodique n'offre aucune difficulté.

Disons encore qu'il vaudrait mieux exagérer le caractère *viril* de cette chanson que l'amollir.



Dès maintenant soyez exigeants :

1° quant à la voix :
ne pas crier, sortir des sons agréables.

2° quant à la diction :
bien prononcer, avec des lèvres fermes.

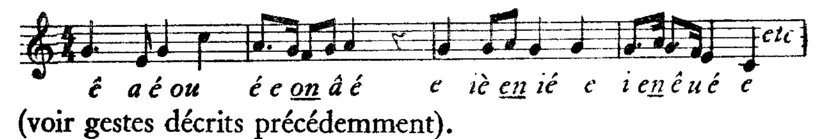
3° quant à l'expression :
donner au mot l'intensité poétique qu'il renferme.
alléger les syllabes muettes :
Le ciel entier se mire en ses prunel (les)
Elle est parfois lasse et mélancoli (que)
Ses longs cheveux emmêlés en broussa (ille).

Quand une chanson est ainsi mémorisée, est-ce dire que tout travail est terminé et que la perfection est atteinte. Non. Il s'agira maintenant d'aborder le travail vocal qui doit amener à l'interprétation exacte, d'abord par un travail d'articulation précise du texte, ne pas craindre de le faire réciter sur un ton chantant un peu élevé en mettant en valeur l'idée qu'un seul mot suffit parfois à concrétiser et en respectant le rythme du français : longues et brèves.

Nous ferons aussi chanter la mélodie sur des « lou, lou », très légers — ou sur des « mai, mai, mai », avec le maxillaire inférieur très relâché. C'est dans ce travail sans le texte que nous relèverons le plus fréquemment des fautes de rythme et même d'intonation provenant d'une mémorisation imparfaite et qui avaient échappé jusqu'ici.

Le rythme viril de cette chanson se prête difficilement à une vocalisation liée sur une seule voyelle, bien qu'en règle générale nous considérerons toujours ce travail comme excellent. On la fera avec profit sur *o* (fermé) en détachant nettement chaque incise rythmique en notes piquées très légères.

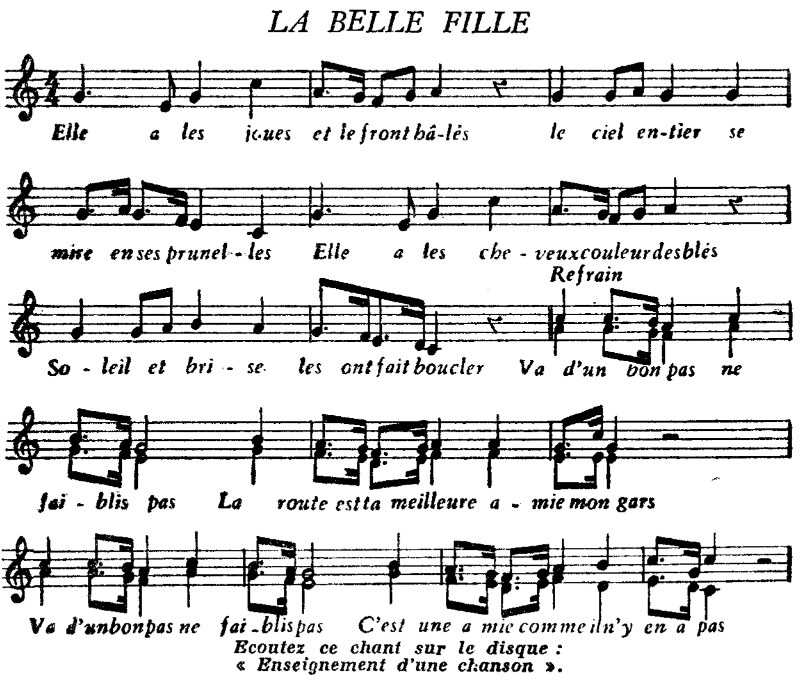
Le dernier exercice consistera à dégager les couleurs essentielles du texte en chantant uniquement les voyelles :



(voir gestes décrits précédemment).

Quand la mélodie aura été plusieurs fois ainsi chantée d'une manière très satisfaisante, tant du point de vue justesse et rythme que du point de vue exactitude de l'émission nous ferons chanter le texte en entier en exigeant l'homogénéité parfaite des voix dans la prononciation.

LA BELLE FILLE



Ecoutez ce chant sur le disque :
« Enseignement d'une chanson ».

I

Elle a les joues et le front hâlés,
Le ciel entier se mire en ses prunelles,
Elle a les cheveux couleur des blés,
Soleil et brise les ont fait boucler.

Refrain

Va d'un bon pas, ne faiblis pas,
La route est ta meilleure amie, mon gars,
Va d'un bon pas, ne faiblis pas,
C'est une amie comme il n'y en a pas.

II

Elle n'a pas toujours l'air joyeux,
Elle est parfois lasse et mélancolique,
Les vents ont déroulé ses cheveux,
Et bien des pluies ont embué ses yeux.

III

Lorsqu'elle se fâche elle est debout,
Ses longs cheveux emmêlés en broussailles
Et la foudre passe en ses yeux fous,
Sois cependant fidèle au rendez-vous.

LE VENT

Paroles et Musique Cl. Rozier.

Passons à une autre chanson que nous prendrons toute différente de la rythmique « Belle fille ». Différente de style, de couleur, de rythme.

Dans la première la *cadence métrique* (la mesure) imposait la tyrannie de sa régularité. Ici au contraire le rythme va prévaloir (le rythme est fait d'un certain nombre de mesures). Les accents vont s'espaçant dans le couplet, c'est-à-dire que ce n'est pas sur le premier temps de chaque mesure que nous appuierons, mais au début de chaque période (2 mesures).

La mélodie, sous les dehors du ton de mi mineur, est écrite en réalité dans l'échelle naturelle (mode) de *la,* tonique (1er degré) *mi :*

la	si	do	ré	mi	fa	sol	la
1	2	3	4	5	6	7	8
mi	fa #	sol	la	si	do	ré	mi

Cela lui donne une apparence étrange et distinguée.

Le texte nous console d'un certain nombre de chansons « populaires » contemporaines œuvres de mercenaires, où, à travers la banalité la plus attristante, passe un souffle fétide qui dégrade, qui rabaisse...

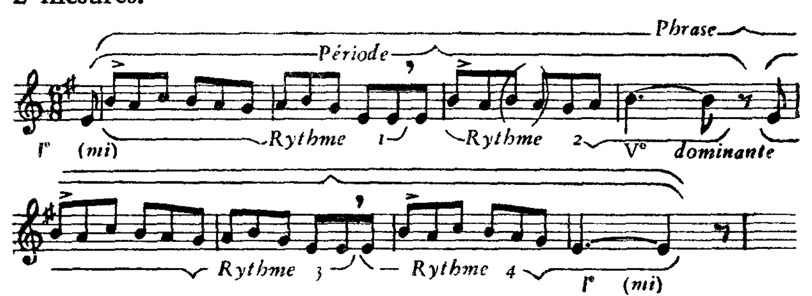
Après l'avoir fait entendre intégralement, avec *expression,* en mettant en valeur les images diverses, passons à l'apprentissage du couplet.

D'abord quelques explications sur sa *forme.* Cela ne nuit jamais de démonter la mécanique...

Le couplet de 8 mesures (carrure élémentaire) se compose d'une seule phrase (tonique à tonique, mi à mi), qui se divise

en 2 périodes de 4 mesures avec repos sur la dominante (5ᵉ degré) à la 4ᵉ mesure. Le repos sur la dominante (demi-cadence) est le plus instinctif, le plus naturel pour des Occidentaux.

Chaque période se décompose aussi en 2 rythmes de 2 mesures.



Alors que dans « La Belle Fille » la difficulté portait toute sur l'exactitude des valeurs de notes à respecter, ici aucun ennui de ce genre; la symétrie rythmique est parfaite.

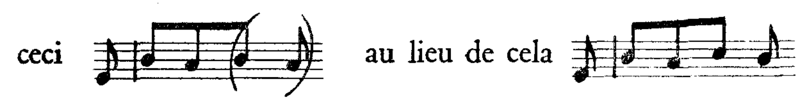
Mais c'est *mélodiquement* que nous aurons à veiller, car si les rythmes 1 et 3 sont semblables, le début du rythme 2 apporte une légère variante, d'autant plus gênante qu'elle n'est que légère.

Douze fois de suite vous ferez chanter :



En *respectant bien l'accent* qui suit la première barre de mesure. Remarquons que la toute première note du début du rythme est une *anacrouse* (note ou groupe de notes qui précède le premier accent et qui, de ce fait, est *légère*).

Faites observer maintenant la variante *mélodique* du rythme 2, qui fait



Pour que cette différence s'inscrive une fois pour toutes, enchaîner les 2 *incises* de départ des rythmes de cette manière :



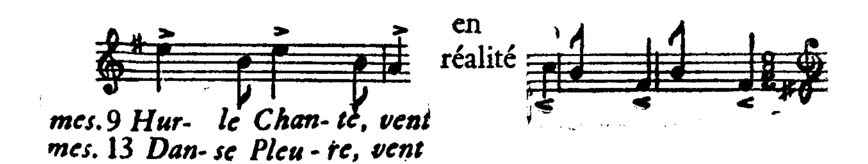
Après avoir appris pareillement les 4 rythmes séparés (sur des la, lou, mai, avec les paroles), en faire la synthèse (identiquement, *tout* le couplet sur des la, puis des lou, des mai, avec les paroles).

Passons au *refrain,* de même *forme* que le couplet (même symétrie) : 1 phrase, 2 périodes, 4 rythmes.

Pas de difficultés sensibles.

Dès l'apprentissage, il convient de respecter la *vie* musicale.

Nous avons, aux mesures 9 et 13, deux accents par mesure, qui transforment notre mesure composée à 6-8 en deux mesures simples à 3-8, selon ce que nous avons dit p. 31 à propos des incises.



Nous insistons pour que *dès l'apprentissage* (de la ligne mélodique, du rythme, des paroles) on respecte les accents, générateurs de vie.

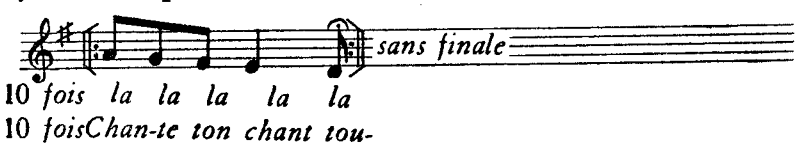
Comme pour les mesures 1 et 3 du couplet, confronter la différence mélodique des mesures 11 et 15 :



Et surtout gare au ré *naturel* qui précède la note finale. On aura envie — par une habitude vieille de trois siècles — de chanter un ré dièze.

Ce ré naturel a une saveur mélodique incomparable. Attention donc!

On le travaillera ainsi avant de reprendre dix fois le rythme complet :

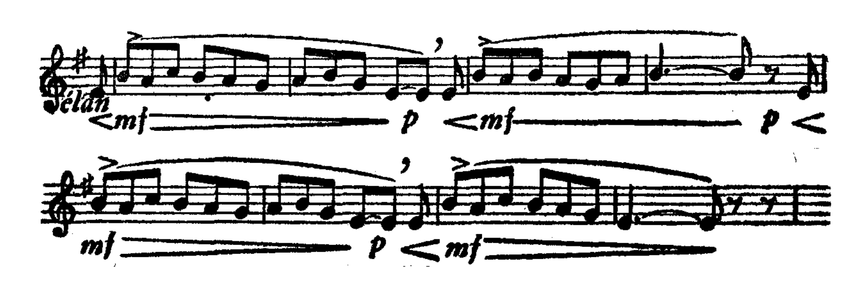


Vous ferez bien détailler le premier temps des mesures 10 et 14 :



afin que le dessin ne soit pas escamoté, dans sa ligne et dans son rythme.

Passons maintenant à l'interprétation *vraie,* selon musique (forme) et texte :



Chaque rythme commence par une anacrouse (page 79) *légère*. La note qui suit la barre de mesure porte un bon accent, d'autant plus que, mélodiquement, on *monte* d'une quinte (*grand* intervalle). Aussitôt après cet accent la ligne se développe et *retombe* (sauf au rythme 2, où elle se maintient). La nuance passera donc de m (oitié) f (ort) à p (iano).





Gros accents sur Hur(le), chan(te), Dan(se), pleu(re). Les muettes qui terminent le mot disparaissent presque!

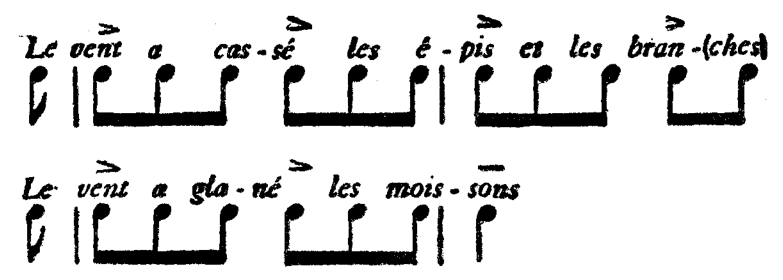
Après ces élans la ligne retombe les deux fois. Remarquer comme la ligne est *montée* jusqu'au mi aigu. Articuler les deux doubles croches des mesures 10 et 14 :

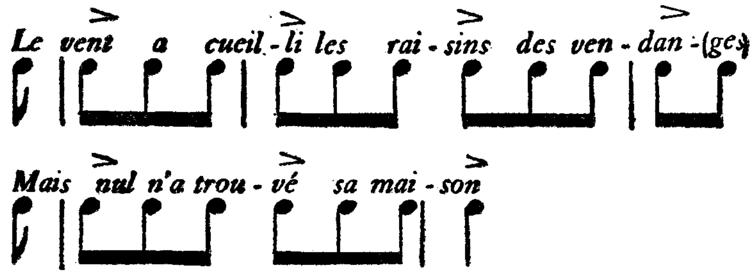
de-e rage, fa-a rouche.

Chaque couplet apporte une *idée* poétique nouvelle et les *mots* ont chacun leur couleur, leur force, leur parfum, leur climat qu'il faut signaler. Aussi les *mouvements* et les *nuances* varieront avec la description du poète.

Pour qu'on prenne bien conscience des mots, pour que les images s'imposent, on fera réciter le *texte* collectivement, *dans le rythme* de la musique, en exigeant une articulation ferme et les accents à leurs places.

Exemple :





La mélodie sera ensuite entièrement vocalisée sur *i* (voir description) et sur *ou* avec un souffle léger — la pointe de la langue restant toujours derrière les incisives inférieures — en respirant à chaque incise rapidement, par le nez ou par la bouche. Toutes les couleurs de voyelles conviendront à cette vocalisation et dans l'ordre : *é o a ai* (ou *ê*).



C'est dans cet exercice qu'il faudra rechercher une homogénéité parfaite des voix, dans la plus grande souplesse.

Chaque couplet sera travaillé particulièrement sur les voyelles du texte, en recherchant la netteté de la couleur sur chacune d'elles, jusqu'à obtenir une réalisation satisfaisante pour l'oreille.



Là encore, que les voix n'en fassent qu'une, comme un ruban qui déroulerait ses couleurs chatoyantes.

Chanter le texte sera après ces vocalisations diverses un jeu de qualité, jeu qui nous permettra d'exprimer avec le plus de vérité possible la vie renfermée dans chacun des mots. Est-il utile d'ajouter qu'une articulation précise mettant en valeur certains éléments du mot, par exemple : *v* de *vent, ch* de *chanté,* non seulement met en valeur ces mots eux-mêmes, mais amène une compréhension claire du texte et en libère toute la vie poétique.

LE VENT



I

Le vent a chanté sur la plaine endormie,
Le vent a dansé dans les bois,
Le vent a pleuré sur la mer en furie,
Le vent a gémi dans les bois.

Refrain

Hurle, chante, vent de rage,
Chante ton chant sauvage.
Danse, pleure, vent farouche,
Chante ton chant toujours.

II

Le vent a cassé les épis et les branches,
Le vent a glané les moissons,
Le vent a cueilli les raisins des vendanges,
Mais nul n'a trouvé sa maison.

III

La nuit, quand tout dort, il surgit comme l'ombre,
Il vient de partout sans chemin;
Le vent comme un fou traîne tout dans sa ronde,
Mais nul n'a serré ses deux mains.

IV

Nul ne peut gravir les sentiers où il passe,
Le soir est si loin du matin;
Nul ne peut jamais retrouver de sa trace,
Le pas qui meurtrit le chemin.

V

O vent, es-tu donc un ami qu'on accueille,
L'ami qui consent à rester?
Es-tu l'oublieux qui pars avec la feuille,
Celui qu'on ne peut qu'écouter?

VI

Ami, si tu veux que ta vie soit profonde,
Va-t'en sur les ailes du vent;
Va-t'en, dans son souffle, emporter par le monde
Ta voile gonflée par le vent.

VII

Le vent, c'est l'envol et la joie d'espérance,
Au fond de nos vies sans clarté.
Il chante l'invite, avant toute partance,
De boire à la vraie liberté.



J'EMBRASSAIS JEANNETTE

Chanson populaire.

Le troisième exemple de chant est *vif* et *léger*, qui demande une articulation nette et ferme et une parfaite régularité de rythme.

Il est presque « sans histoire » tant il est facile, mais il habituera vos chanteurs à une certaine vivacité dans le débit, en même temps qu'ils devront garder une *régularité* dans la distribution des valeurs longues et brèves. C'est pourquoi nous le donnons en exemple.

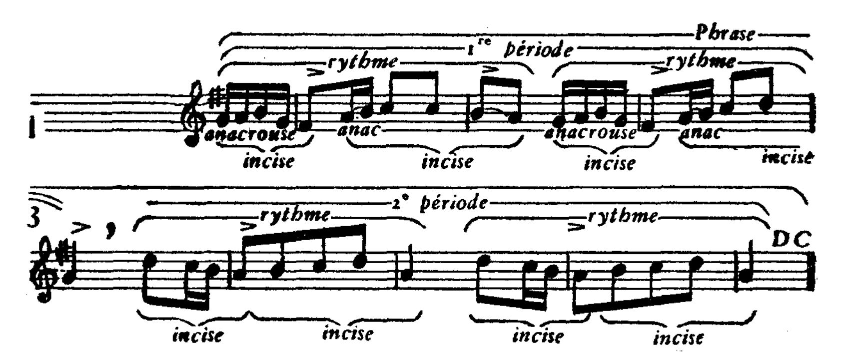
La forme est des plus claires : 4 mesures de refrain (2+2), 8 mesures de couplet. Le refrain sous le signe de la tonique I (sol), le couplet aussi mais avec conclusion sur la dominante V (ré) qui permet le retour dans le ton initial (sol) du refrain.

Les dessins rythmiques « léger et agité » (voir p. 36) donnent, seuls, la vie rythmique à l'ensemble. Et ils se présentent toujours comme des *anacrouses* (p. 79) ; ils sont donc légers, et la première note *suivante* porte l'accent.

En voici l'analyse, qui permettra une interprétation aussi exacte que possible du point de vue musical :

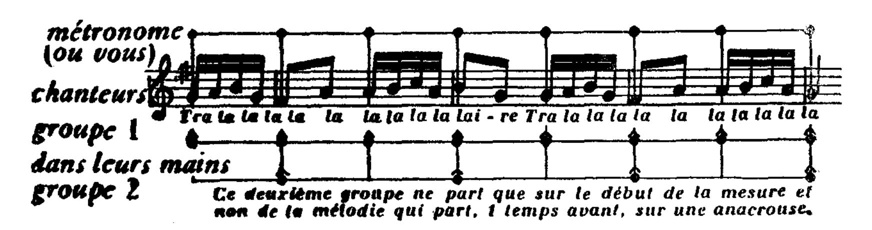


La mélodie a son point le plus haut sur la fin du premier rythme (cadence féminine) (voir (p. 71). De ce fait la nuance *augmente* jusqu'à ce petit sommet et reste après dans une nuance moyenne.



Ne vous effrayez pas devant une telle décortication. Ne comprendriez-vous pas immédiatement que cela importe peu, tout de suite. *Revenez en arrière,* ne laissez passer aucun des termes employés (incise, rythme, période, phrase, anacrouse, etc...) sans qu'ils deviennent clairs. Ils le deviendront *à l'usage* car nous nous efforcerons toujours de vous faire participer à tout ce qui concerne les matériaux que vous utilisez, et nous emploierons cent fois les mêmes termes.

Comme pour les exercices rythmiques de la page 41, vous pouvez diviser vos chanteurs en deux groupes, l'un frappant dans les mains chaque temps, l'autre le début de chaque mesure, et vous (ou le métronome) régularisant le tout, à peu près comme cela, le départ étant assuré dans les mêmes conditions que l'exercice 6 page 41 :



Une modeste seconde partie accompagne le refrain. Usez-en : cela habituera vos chanteurs à chanter autre chose que la ligne mélodique. En l'occurrence, ils devront placer le dessin de 4 doubles croches durant que les voisins ne chantent que 2 croches.

Ce n'est vraiment pas méchant!

J'EMBRASSAIS JEANNETTE

Chanson populaire.



Refrain

Tra la la la la la la la la laire,
Tra la la la la la la la la.

I

Tout le long du bois
J'embrassais Jeannette.
Tout le long du bois
J'l'embrassais trois fois.
J'l'ai embrassé(e) autant de fois
Qu'il y a de feuilles dans le bois.

II

Sur chacun d'ses doigts
J'embrassais Jeannette.
Sur chacun d'ses doigts
J'l'embrassais dix fois.
J'l'ai embrassé(e) bien plus de fois
Qu'il y a de bague(s) en ses dix doigts.

III

Tout au long d'un mois
J'embrassais Jeannette.
Tout au long d'un mois
J'l'embrassais cent fois.
J'l'ai embrassé(e) bien plus de fois
Qu'il y a de journé(es) dans un mois.



RÉPERTOIRE

Nous ne vous donnerons pas la liste des 400 recueils de qualité variable dont un meneur de chant peut se servir, mais au contraire l'indication des quelques chansonniers qui, à l'heure actuelle, sont indispensables :

Chante, Chante (LEMIT, LIÉBARD, GEOFFRAY). (*Chez Billaudot.*) *Excellent répertoire de chansons populaires.*

Le Chansonnier des Eclaireurs (LEMIT). *Eclaireurs de France. Répertoire de chants populaires, de circonstance et chants scouts.*

Chantons au pas (ARMA). (*Chez Lemoine.*) *De très bonnes chansons de marche.*

Les Chansons de l'Oncle Paul. (*Editions Ouvrières*). *Sur cartes postales, des chansons pour les plus jeunes.*

Quittons les Cités. *Six chants de marche de* LEMIT. (*Chez Rouart Lerolle.*)

La Ronde du Temps (LEMIT). (*Chez Rouart.*) *Des chants pour toutes les heures de la journée et tous les jours de la vie.*

Roland (DAUMAS DE RANSE, CARLO BOLLER). (*Procure de Musique.*) *Une source oubliée d'excellentes chansons populaires.*

Sur les Chemins de France (GEOFFRAY). (*Presses d'Ile de France.*) *Neuf chants de marche et une complainte.*

Joies - Vents du Nord - Fleur de Mousse - Fleurs d'Or - Ciel de France (Francine COCKEMPOT). (*Editions du Seuil.*) *Répertoires importants de chants* à l'unisson.

Chansonnier Jacques Dalcroze.

Collection *A Cœur Joie !*

dirigée par César Geoffray
AUX PRESSES D'ILE DE FRANCE

PREMIÈRE SÉRIE. — HARMONISATIONS, de C. GEOFFRAY, pour voix mixtes :

« A Cœur joie » 1. — Dix chants de plein air.
« A Cœur joie » 2. — Dix chants marins.
« A Cœur joie » 3. — Dix chants de Noël.
« A Cœur joie » 4. — Dix chants de liberté.
« A Cœur joie » 5. — Dix chants d'Europe.

DEUXIÈME SÉRIE. — LES DIZAINS.

DIZAIN I. — *Dix harmonisations nouvelles* d'André BÉROFF, pour 3 et 4 voix égales.

DIZAIN II. — *Dix chorals de Jean-Sébastien* BACH, pour 3 voix égales, d'après les chorals pour 4 voix.

DIZAIN III. — *Dix chants harmonisés pour voix de femmes.* Paroles et musique de Jean BLAIRE.

CHANTS A L'UNISSON :

Sur les chemins de France. Musique de César GEOFFRAY, paroles de Louis SIMON.

LES PRESSES D'ILE DE FRANCE
1, rue Garancière — PARIS - 6e

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE G. DALEX
A MONTROUGE (SEINE)

COLLECTION « A CŒUR JOIE »

dirigée par César Geoffray

PREMIÈRE SÉRIE

HARMONISATIONS de César Geoffray **pour voix mixtes.**

« A Cœur Joie 1 »
Dix chants de plein air

« A Cœur Joie 2 »
Dix chants marins

« A Cœur Joie 3 »
Dix chants de Noël

« A Cœur Joie 4 »
Dix chants de liberté

« A Cœur Joie 5 »
Dix chants d'Europe

DEUXIÈME SÉRIE

LES DIZAINS

DIZAIN I

Dix harmonisations nouvelles d'André Béroff pour 3 et 4 voix égales

DIZAIN II

Dix chorals pour 3 voix égales d'après les chorals pour 4 voix de Jean-Sébastien Bach

CHANTS A L'UNISSON

Sur les Chemins de France

Dix chants de marche musique de César Geoffray paroles de Louis Simon

MIDI SUR LA ROUTE

24 chants de E. J. Regrettier mis en musique et harmonisés par Jacques Chailley, René Delfau et César Geoffray

LES PRESSES D'ILE DE FRANCE

